

Литературная теория и практика эпохи Возрождения

Чарльз Сирс Болдуин

RENAISSANCE LITERARY THEORY AND PRACTICE



Classicism in the Rhetoric and Poetic
Of Italy, France, and England
1400-1600

By

CHARLES SEARS BALDWIN

Edited with Introduction by

DONALD LEMEN CLARK

GLOUCESTER, MASS.

PETER SMITH

1959

Электронная книга проекта "Гутенберг" о литературной теории и практике эпохи Возрождения

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Литературная теория и практика эпохи Возрождения

Классицизм в риторике и поэзии Италии, Франции и Англии 1400-1600 гг.

Автор: Чарльз Сирс Болдуин

Редактор: Дональд Лемен Кларк

Дата выхода: 6 января 2024 [Электронная книга №72647]

Язык: Английский

Оригинальная публикация: Глостер, Массачусетс: Питер Смит, 1939

Авторы: Стивен Хатчесон, Чарли Ховард, К. С. Бирс и команда онлайн-корректоров по адресу: <https://www.pgdp.net>

*** ЗАПУСК ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ" ***

ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Литературная теория и практика эпохи Возрождения

Классицизм в риторике и поэзии
Италии, Франции и Англии
1400-1600

Автор ЧАРЛЬЗ СИРС БОЛДУИН

Отредактировано с Введением ДОНАЛЬДА ЛЕМЕНА КЛАРКА

ГЛОСТЕР, Массачусетс.
ПИТЕР СМИТ
1959

Авторское право, 1939
ИЗДАТЕЛЬСТВО КОЛУМБИЙСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Перепечатано в 1959 году
С разрешения
издательства КОЛУМБИЙСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

BEATO THOMAE MORO
IUDICI
CVI STILVM ANGLICVM
LATINE REGENTI
PERSTABAT IN REGIA
QVAESTIONE PAX ROMANA

Введение

Когда Чарльз Сирс Болдуин, профессор риторики и английской композиции Колумбийского университета, умер в 1936 году, он оставил неопубликованную рукопись, которая здесь появляется в печати. По просьбе его семьи я взялся подготовить рукопись к публикации и просмотреть ее в прессе. Как преданный ученик, коллега и друг, я был счастлив сделать это.

"Теория и практика литературы эпохи Возрождения" Болдуина занимает свое место как продолжение его ранее опубликованных исследований: "*Древняя риторика и поэзия*" (1924) и "*Средневековая риторика и поэзия*" (1928), оба опубликованы компанией Macmillan Company. Он продолжает историю, на которой *средневековая риторика и поэзия* закончились в 1400 году, и продолжает ее до 1600 года.

Первые предложения его предисловия к первому исследованию предполагают, что Болдуин имел в виду настоящее исследование до 1924 года. "По-новому интерпретировать древнюю риторику и поэзию, отталкиваясь от типичной теории и практики, - это первый шаг к интерпретации тех традиций критики, которые были наиболее влиятельны в Средние века. Средневековая риторика и поэтика, в свою очередь, подготавливают к более ясному пониманию ренессансного обновления верности античности".

Как и два предыдущих исследования, оно прочно основано на аристотелевской философии композиции, воплощенной в *Риторике* и *поэзии*. Болдуин придерживается здоровой риторики, которая направлена на усиление темы, и отвергает софистическую риторику, которая направлена на усиление говорящего. Риторика и поэзия различны по цели и по способам композиции. Следовательно, он считает поэзию отклоненной, когда ее путают с риторикой, и извращенной, когда ею управляет софистика.

Будь он жив, Болдуин написал бы больше, чем здесь написано. Он планировал написать главу о ренессансном образовании, которая более полно продемонстрировала бы каналы, по которым поэтическая теория доходила до поэтической практики. В главе “Поэтика шестнадцатого века” он запланировал разделы о Кастельветро и Сибилле, которые так и не были написаны. Других авторов по теории литературы он намеренно опустил как менее типичных, менее значительных или менее влиятельных, чем те, кого он обсуждает. Его метод состоял в том, чтобы обращаться непосредственно к оригинальным источникам, как для теории, так и для практики, делать свои собственные переводы и игнорировать вторичные источники, которые он редко цитирует.

Хотя главы IV, V, VI и VIII посвящены литературным формам: лирике, пасторали, роману, драме, сказкам, истории и эссе, Болдуин не пытался изучать историю итальянской, французской и английской литературы пятнадцатого и шестнадцатого веков. Для написания такой истории потребовалась бы полнота, к которой он никогда не стремился. Он анализировал образцы литературы на предмет литературной ценности. В частности, он прослеживал влияние здоровой литературной теории на здоровую литературную практику и катастрофические результаты в литературе неправильного применения риторической теории к поэзии и композиции рассказа и драмы. Как литературный критик и преподаватель композиции, он не видел веских причин, по которым современная литература, в теории или на практике, должна совершать те же ошибки, которые были допущены в древности, Средневековье и эпоху Возрождения. Он считал, что современная литература, современная критика и современное преподавание должны учиться как на чужих ошибках, так и на своих собственных.

Перед смертью Болдуина я прочитал рукопись в двух вариантах, как и две более ранние работы. Далее рукопись была прочитана и раскритикована доктором Кэролайн Руц-Рис из Розмари-Холла и профессором Уильямом Г. Крейном из Колледжа города Нью-Йорка. Этим друзьям и другим, чью помощь я не смог обнаружить, я выражаю благодарность автора и редактора. Профессор Маршалл Уитхед Болдуин, сын Чарльза Сирса Болдуина, прочитал как аннотацию, так и корректуру страницы. Мои коллеги, профессора Гарри Морган Айрес и Нельсон Гленн Маккри, консультировали по поводу доказательств и других деталей. Я присоединяюсь к the Baldwin estate в знак благодарности сотрудникам и редакции Columbia University Press за щедрую помощь.

Дональд Лемен Кларк

Колумбийский университет
Сентябрь 1939 г.

Содержание

I.	Ренессанс как литературный период	3
II.	Латынь, греческий и просторечия	17
1.	ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ЛАТЫНЬ	17

2.	ГРЕЧЕСКИЙ	19
3.	ПРОСТОРЕЧИЯ	27
	(a) <i>Итальянский</i>	27
	(b) <i>французский</i>	31
	(c) <i>английский</i>	36
III.	Имитация прозаических форм, чичеронианство, риторика	39
1.	РЕЧИ, ПИСЬМА, ДИАЛОГИ	39
2.	ЧИЧЕРОНИАНСТВО	44
3.	РИТОРИКА	53
IV.	Имитация в лирике и пасторали	65
1.	ЛИРИКА	65
	(a) <i>Латинская лирика</i>	65
	(b) <i>Италия и Англия</i>	66
	(c) <i>Франция</i>	68
2.	ПАСТОРАЛЬ	78
Против	романтики	91
1.	РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНТРАСТ	91
2.	ОТДЕЛЬНЫЕ РОМАНЫ	95
3.	ЦИКЛ АРТУРА В "МЭЛОРИ"	98
4.	КАРОЛИНГСКИЙ ЦИКЛ НА УЛИЦЕ	100
5.	ПУЛЬЧИ	100
6.	БОЯРДО	102
7.	АРИОСТО	111
8.	ТАССО И СПЕНСЕР	123
	(a) <i>Тассо</i>	124
	(б) <i>Спенсер</i>	127
VI.	Драма	133
1.	СВЯЩЕННЫЕ ПЬЕСЫ	137
2.	ТРАГЕДИЯ	137
3.	ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ	144
4.	ПАСТОРАЛЬНАЯ И ДЕРЕВЕНСКАЯ КОМЕДИЯ	146
VII.	Поэтика ШЕСТНАДЦАТОГО века	155
1.	ВИДА	155
2.	TRISSINO	158
3.	GIRALDI CINTHIO	158
4.	MUZIO	161
5.	FRACASTORO	162

6.	PELETIER	163
7.	MINTURNO	164
8.	ПАРТЕНИО	169
9.	СКАЛИГЕР	171
10.	РОНСАР И ТАССО	175
11.	СИДНИ	178
12.	ОБСУЖДЕНИЕ СТИХОВ На АНГЛИЙСКОМ	180
13.	ПАТРИЦЦИ	184
14.	ДЕНОРЕС	185
15.	ВОКЛЕН	186
16.	РЕЗЮМЕ	187
VIII.	Прозаический рассказ	190
1.	СКАЗКИ	190
	(a) Банделло	190
	(b) Маргарита де Наварра	194
	(c) Джиральди Чинтио	195
	(d) Белльфорест, художник и Фентон	198
	(e) Петти, Лайли и Грин	199
2.	РАБЛЕ	202
3.	ИСТОРИЯ	213
	(a) Латинские истории	214
	(b) Народные истории: Подробнее; Макиавелли	217
IX.	Очерки	223
1.	ДИСКУССИИ О ПОЛИТИКЕ И ОБЩЕСТВЕ	223
2.	МОНТЕНЬ	232
	Указатель	241

ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Глава I

ВОЗРОЖДЕНИЕ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРИОД

Слово *ренессанс* предполагает состояние души, ощущение восстановления чего-то, чем пренебрегли чьи-то литературные предки. “У нас новый день”, - говорит пятнадцатый век. “Мы сбежали от упадка наших отцов в более чистую поэзию. Мы восстановили великую традицию и продвигаем ее вперед”. Так английский восемнадцатый век, который снова отверг “готическую ночь”, был, в свою очередь, отвергнут в манифесте “*Лирических баллад*” и презираем Китсом как “раскол, питаемый щегольством и варварством”. *The Ренессанс*, значит, это только один такой пример самосознания среди многих, отмечающих так называемые периоды литературы? Пятнадцатый и шестнадцатый века рассматривались не только в то время, но долго и широко, как настоящий новый день, *the Ренессанс*. Истории литературы, в не меньшей степени, чем политики и общества, рассматривали этот период как отдельный. Хотя более поздние исторические исследования сочли его менее отчетливым, он по-прежнему привлекает внимание как широко распространенный культ древней классики. Ее ведущие идеи пронизывали западную Европу; и ее новый день, хотя и был склонен к национализму, воспринимался лишь во вторую очередь как национальный прогресс, в первую очередь как всеобщее возрождение древних идеалов, которыми долгое время пренебрегали. Таким образом, это не только самый знакомый пример типичного повторения в истории литературы; это остается кардинальным опытом классицизма. Хотя мы больше не можем говорить о пятнадцатом и шестнадцатом веках как о возрождении литературы наравне с возрождением живописи, мы все еще можем говорить о *the Возрождении*.

Распространенный в XVI веке взгляд на завершенную реставрацию после средневекового упадка выражен (1527) Гийомом Буде.

Лучшая часть, я думаю, теперь у нас в руках, спасенная от потопа более чем тысячелетней давности; ибо потоп, действительно губительный для жизни, настолько истощил и поглотил саму литературу и родственные искусства, достойные этого названия, и настолько разобрал их и похоронил в варварской грязи, что удивительно, как они еще могли существовать (*De studio literarum*, 1527; Базельское изд. 1533).

В 1558 году трезвый Минтурно просто менее уверен в датах.

Ибо кто из вас не знает, что с тех пор, как Римская империя, при всей ее мощи и величии, начала шататься и клониться к закату, литература спала, если не сказать подавлена и погребена, до времен Петрарки? С тех пор оно так неуклонно возвращало себе свет, что теперь его почти вернули от этого [средневекового] грубого и варварского учения к его древнему культу (*De poeta*, 1559, стр. 14).

В *Поэтике* Юлия Цезаря Скалигера (1561) Скалигер никого не удивил, сведя историю латинской поэзии к современности, даже не упомянув Средневековье. Он мог бы включить свои собственные стихи; ему не обязательно включать средневековые гимны. Презрение к средневековью было обычным явлением в литературе эпохи Возрождения. Историю литературы приходится переписывать из века в век, сначала для того, чтобы удовлетворить подобные предубеждения, а затем и для того, чтобы развеять их. Искусство, пережившее эти

переосмысления, книги или картины, которые все еще вызывают восхищение и изучение, независимо от их периода, признаны классикой. Между тем восприятие их неоднократно затемнялось как озабоченностью каким-то идеализированным великим периодом, так и гордостью за свое собственное время.

Что же тогда, как показала более длительная перспектива истории, является литературным прогрессом Средневековья и отличительным направлением Возрождения? В пограничье четырнадцатого века были найдены два ответа: (1) кульминация средневекового развития в литературном триумфе народных языков и (2) начало нового литературного влияния в возрождении греческого языка. Еще два относятся к пятнадцатому веку: (3) мода на гуманистическую латынь, которая отвергала средневековую свободу ради соответствия стилю идеализированного великого периода, и (4) создание книгопечатания.

Литературный триумф народных языков предсказан в книге Данте. Высшее достижение *Божественной комедии* красноречиво говорит одновременно о Средневековье и о литературном будущем. Мода Боккаччо и более широкое влияние Петрарки были связаны не с их латынью, а с их народными произведениями. Действительно, традиционное превосходство латыни как языка литературы не только сохранялось; оно поддерживалось гуманизмом; но традиция должна была постепенно уступить фактам. Четырнадцатый век завершился убедительным достижением Чосера в английском языке. Французскому языку также, хотя индивидуальное значение было меньшим, век обещал литературное будущее. Длительный средневековый курс латыни подошел к концу. Новый литературный день наступил для новых языков. Тем не менее, этот новый день был средневековым не только по дате, но и по тому, что он был кульминацией средневекового прогресса. Язык литературы, усвоенный средневековым опытом, должен быть языком общения. Таким оно долгое время было на латыни; таким оно стало в средневековых условиях на тосканском, французском и английском языках. Никакие последующие изменения, внесенные греческим, или гуманистической латынью, или даже книгопечатанием, так не повлияли на мировоззрение и направление литературы, как средневековый подъем народных языков от литературного признания к литературному возвышению.

Греческий язык, который, как правило, находился в упадке на протяжении большей части средневековья, изучался как Петраркой, так и Боккаччо, а в 1396 году получил своего профессора во Флоренции. Его распространению в пятнадцатом веке способствовало как движение за воссоединение "греческой" церкви с Римом, так и приток греческих ученых после падения Константинополя в 1453 году. Но это никогда не угрожало традиционному возвышению латыни. Литературные диалоги эпохи Возрождения реже имели платоническую форму, чем Цицероновскую; и прямое влияние Феокрита на возрожденную пастораль трудно отличить от косвенного влияния через *буколики* Вергилия. Еще важнее помнить, что греческое влияние, прямое или косвенное, не коснулось греческой композиции. Греческая драматургия, возможно, оказавшая кардинальное греческое влияние на более поздние времена, оставалась неэффективной в эпоху Возрождения. *Поэтичность* Аристотеля не вытеснила "*Ars poetica*" Горация. Медленно постигаемая греческая драматургия едва ли формировала пьесы до семнадцатого века. Шестнадцатый век все еще повторял Горация и следовал Сенеке, или продолжал участвовать в спектаклях о чудесах, или учился с помощью сценических экспериментов. Стихотворное повествование, даже когда его называли эпическим, также не было внимательным к аристотелевской доктрине последовательности. Интеграция *Иерусалима*

Тассо, который нашел свою модель в "Энеиде", совершенно исключительна. Рукописи, циркулировавшие в четырнадцатом веке и начале пятнадцатого, а также тексты, напечатанные позже, свидетельствуют о том, что александрийская греческая литература в период упадка была столь же радушно принята, как и великие имена Афин. "Гомер" вошел не только в *Антологию*, но даже в те "греческие романсы", которые представляют собой скопление мелодрам. Ренессансная мода на Платона с самого начала включала в себя культивирование неоплатоников. С другой стороны, греческий добавил к высшему образованию языковой опыт, который сохранялся около трехсот лет и которого ожидали все ученые.

Ренессансное презрение к средневековью было не просто общим самодовольством; в особенности это было отрицание свободы средневековой латыни. Латинский стиль должен соответствовать традициям своего великого периода; и эта реставрация была главным объектом ренессансного классицизма. В 1472 году Гийом Фиче, ученый и ритор, написал другому ритору, Роберту Гагену:

Я испытываю величайшее удовлетворение, многоученный Роберт, от расцвета здесь, в Париже, где они раньше были неизвестны, поэтических сочинений и всех составляющих красноречия. Ибо, когда в юности я впервые покинул округ Бо, чтобы изучать в Париже учение Аристотеля, я был очень удивлен, что во всем Париже так редко можно встретить оратора и поэта. Никто не изучал Цицерона день и ночь, как многие делают сейчас. Никто не знал, как правильно писать стихи или читать стихи других. Ибо парижская школа, утратив привычку к латинскому языку, едва ли вышла из невежества в области дискурса. Но с наших дней начинается лучшая эпоха; ибо боги, выражаясь поэтически, и богини возрождают среди нас искусство хорошо говорить.^[1]

В 1476 году Лоренцо Валла предварил руководство, широко распространенное в пятнадцатом и шестнадцатом веках, *De elegantia linguae latinae*, своим стыдом за средневековую латынь и уверенностью в реставрации.

Но, скажу больше, меня душит и распаляет горе, я вынужден рыдать, когда вижу, из какого состояния и до какого состояния дошло красноречие. Ибо какой любитель литературы или общественного блага смог бы сдержать слезы при виде такого унижения, какое было во время захвата Рима галлами: все настолько перевернуто, сожжено, разрушено, что едва уцелела даже сама цитадель? На протяжении многих веков никто не только не говорил по-латыни правильно, но и никто, читающий ее, не понимал; книги древних не были поняты и не воспринимаются сейчас; как будто с потерей Римской империи была утрачена всякая гордость за то, что говорили и знали по-римски, и великолепие латыни, поблекшее от плесени и ржавчины, было забыто.... Но чем менее счастливыми были прежние времена, не породившие ни одного ученого, тем больше мы можем поздравить наше время, в котором, я уверен, если мы приложим еще немного усилий, будут восстановлены не только римские города, но и в еще большей степени римский язык, а вместе с ним и все гуманитарные науки.

Значит, люди Среднего возраста не умели писать по-латыни. Ни Иоанн Солсберийский, ни Данте, ни даже Аквинат на самом деле не были *эрудитами*! Пятьдесят лет спустя рассудительный Бембо сообщает, что реставрация завершена.

Латынь до сих пор была очищена от ржавчины веков, которым ее не учили, и сегодня она вновь обрела свое древнее величие и очарование.^[2]

Ренессансный классицизм, таким образом, игнорировал прогресс средневековой латыни. Этот преднамеренный разрыв с прошлым, действительно, не мог остановить солнце; но он вернул стрелки часов назад. Гуманистический культ августовской латыни как литературной нормы широко повлиял на все изучение языка. Хотя ее литературные достижения поблекли в исторической перспективе, ее литературный опыт имеет постоянное значение.

Быстрое распространение книгопечатания в конце пятнадцатого века имело столь широкие и глубокие последствия для литературы, что стало революцией. Внезапно возросшая и быстро увеличивающаяся доступность книг была сама по себе достаточной, чтобы вызвать возрождение. В дальнейшем это передало их роль великим издателям: Альдусу, Грифиусу, Хунтам, Фробену, Этьену, Плантену. Но одним из первых результатов книгопечатания было продление или расширение влияния книг, характерных для средневековья: Боэция и Беды, Алена де Лилля, Аквината, Гуго Сен-Викторского. С Джеффри Монмутским были напечатаны такие романы, как *"Мелюзина"* и *"Понтус и прекрасная Сидуан"*. Даже Мерлин был воскрешен. Ни Ариосто для своих каролингов, ни Спенсер для своих артурианцев не нуждались в рукописных источниках. Более того, пресса удовлетворила постоянный спрос на *"Золотую легенду"* и на такие типично средневековые сборники, как *"Петрус Коместор"*, *"Зеркало"* Винсента де Бове и даже *"Этимологию"* Исидора. Они вывели на свет не только великого Цицерона, найденного в 1422 году, но и Сенеку старшего, Лукана, Авла Геллия, Стация, Авсония, Клавдиана, Сидония, средневековых фаворитов. Они размножились для школ Доната и Присциана, Диомеда и Марциана Капеллы. Коллекция под названием *Аукторы* (или *Актеры*) *осто* представила мальчикам современность, *Тобиаса* Матье де Вандома, *Изопета* и *Катонета*, а также *Притчу* Алена де Лилля. Избитые *"De inventione"*, *"Rhetorica ad Herennium"* и стойкое многолетнее *"Ars poetica"* Горация получили новую жизнь. Средневековые придворные стихотворные формы, особенно *баллада*, хотя и презирались Дю Белле и Ронсаром, сохранились не только у Вийона, но и в огромном печатном сборнике 1501 года *"Сад развлечений"*. Одним из первых результатов книгопечатания стало продление Среднего возраста.

Итак, если восстановление греческого языка и даже создание книгопечатания не нарушили исторической преемственности, то что же говорить о закате феодализма? Самым живописным местом пятнадцатого и шестнадцатого веков был герцогский двор в Урбино, Мантуе или Ферраре. Его пышное великолепие возродилось на руинах феодализма. Это был триумф индивидуального насилия на фоне крушения средневековых привязанностей. Этот тип двора, созданный и поддерживаемый такими профессиональными солдатами, как сэр Джон Хоквуд, стал в воображении Елизаветы притчей во языцех одновременно и великолепия, и безжалостности. Реалистическая государственная мудрость Макиавелли была истолкована как дьявольская; а итальянские герцоги изображались с кинжалами и ядом. Хотя эти иностранные предрассудки и преувеличения были в значительной степени мелодрамой, сами придворные поэты намекают на реальную безжалостность в противовес их идеализированному каролингскому рыцарству. Боярдо откровенно прибегнул к романтическому литературному бегству, и даже Ариосто почувствовал его очарование. Итак, сэр Томас Мэлори, которому Италия не требовала уроков насилия, сбегает от ожесточенных войн Алой и Белой розы в Камелот. Итак, французский профессиональный солдат идеализируется как шевалье Баярд. Поскольку феодальная служба уже устарела в четырнадцатом веке, рыцарство стало полностью тем, чем оно отчасти всегда было, - поэзией. Действительно, произошел разрыв со Средним

веком, и наиболее ранний и ясный он наметился в Италии. Герцогский двор отличается как от идеализированного замка средневековых романов, так и от реального замка средневековья.

Герцогские дворы были покровителями художников и архитекторов, имели также своих ораторов и поэтов. У ораторов была более четкая функция - составлять по случаю торжественные письма и обращения; они могли быть секретарями, а иногда и библиотекарями. Поэты придумали характерные для эпохи Возрождения театрализованные представления для торжественного въезда выдающихся гостей или торжествующих герцогов. Оба были выразителями в некрологах, свадебных приветствиях и других восхвалениях. Повсеместное восхваление эпохи Возрождения, возможно, было непосредственно стимулировано герцогскими дворами. Насколько важными они были как литературные центры, определить сложнее. Наличие поэта или оратора в помещении не всегда было литературным центром. В некоторых случаях дворы, возможно, меньше поощряли литературу, чем добавляли ее к своему собственному украшению; в некоторых случаях придворный поэт мог чувствовать себя скорее ущемленным, чем поощренным. По крайней мере, они были достаточно важны, чтобы стать литературными вымыслами. Местом действия одного из самых характерных и влиятельных диалогов эпохи Возрождения, "*Кортегуано*" Кастильоне (1528), является двор Урбино. Конечно, идеализированный, он закрепил тип милосердной культуры, который компенсирует реализм Макиавелли и елизаветинскую мелодраму похоти и убийства. Само название книги имеет литературное значение. Ни одно слово не является более характерным для литературы эпохи Возрождения, чем *придворный*. В более широком смысле оно описывает не только Ариосто и Тассо, но также Ронсара и Спенсера.

Более постоянным литературным центром периода быстрой коммерческой экспансии была сначала Флоренция, где новая коммерческая аристократия жила бок о бок с буржуазией; затем Лион, тысячелетний коммерческий центр, литературный форпост Италии во Франции. Это яркие примеры интеллектуальных интересов и достижений, вызванных торговлей и книгопечатанием в Венеции, Брюгге, Лондоне и других коммерческих городах. Во Флоренции времен Медичи общественное положение требовало не только некоторого интереса к искусству, но и некоторого знакомства с ним. Николао Николи, торговец и ученый, был достаточно сведущ, чтобы с первого взгляда понять, что халцедон на шее мальчика - это "Поликрето". Идеал образованного вкуса и мастерства, установленный Кастильоне для Урбино, не менее очевиден среди князей-торговцев и их придворных во Флоренции. Великий Козимо деи Медичи поручает Веспасиано сделать для него библиотеку, достойную его положения, хотя ему дерзко напоминают, что библиотеки не должны делаться на заказ. В Венеции Минтурно обращается к Габриэлю Винеа с предисловием к своей "*Поэме*", "гордости коммерции, восхищению ученых" (*mercatorum decus ac deliciae literatorum*). У Лиона был богатый досуг по той же причине, что и у Венеции. Среди крупнейших издателей шестнадцатого века были Грифиус, Рувиль и Де Турн. Его многочисленное итальянское население увеличилось из-за изгнания, последовавшего за заговором Пацци. Он опубликовал романы Аламанни. Его самый оригинальный автор, Луиза Лаббе, написала несколько своих сонетов на итальянском. Морис Севе был наиболее типичным поэтом своего времени, сочинявшим сложные конкурсные программы для торжественных вступлений. Тем временем дом его дяди Гийома был прибежищем ученых; есть множество других свидетельств оживленного и разнообразного литературного обмена. Литературное лидерство Италии, таким образом, поддерживалось не столько герцогскими дворами, сколько торговыми городами. Там оно оживило гений Боккаччо и Чосера. Более позднее влияние

Италии на Уайта, Суррея и Спенсера, ее более рассеянное влияние во Франции, кажется менее плодотворным для прогресса литературы, чем конец итальянского средневековья.

Запоздалое признание этой итальянской преемственности привело к тому, что некоторые историки включили в Ренессанс не только Чосера, но и Петрарку и Боккаччо и даже начали его с Данте. Но это, хотя и ставит под сомнение самодовольство пятнадцатого и шестнадцатого веков, имеет тенденцию затемнять общепризнанное значение как Средневековья, так и Возрождения. Термины не устарели. Разделение, которое они все еще выражают, после значительного пересмотра дат, является общелитературным. Это переход от феодального общества, живущего рукописями и чтением вслух, с латынью в качестве международного языка общения, существующего помимо устоявшегося народного языка, к быстро коммерциализирующемуся обществу, живущему печатными книгами на фоне расширяющегося образования и националистических устремлений, со специализацией на латыни, поскольку народный язык расширяет круг своих читателей. Последнее - это общество пятнадцатого и шестнадцатого веков.

Отличительные литературные изменения, действительно, вряд ли были достигнуты раньше шестнадцатого века. Хотя гуманизм как теория был создан в пятнадцатом веке, литературный продукт того столетия в целом был слабым, как в Средние века, пришедшие в упадок. Даже шестнадцатый век, сознающий возрождение, стремящийся к стандартам, гордящийся ученостью, озабоченный классицизмом, более значим в своем теоретизировании, чем в своих достижениях, в критике и изучении, чем в литературном прогрессе. В то время как средневековая поэзия выходила далеко за рамки средневековой поэзии, сначала у Данте, а последней у Чосера, поэзия эпохи Возрождения демонстрирует меньший прогресс в композиции. В нем нет ни Данте, ни Чосера. *Новелла* не отражает и не развивает более интенсивное повествование, встречающееся в различных экспериментах Боккаччо. *Гептамерон* Маргариты де Наварр в повествовательном отношении уступает *Декамерону*. Рыцарские романы демонстрируют отход скорее по стилю, чем по методу от средневекового романа; и их литературная история от Ариосто до Спенсера описана не с точки зрения повествовательного искусства. Спенсер всего лишь более типичен для эпохи Возрождения в том смысле, что его великих достижений в области стихосложения и стиля достаточно без движения вперед. Повествовательная медлительность его зрелищности, растянутость описания восходят к эпохе Возрождения, частично к возрожденному александрийству, частично к средневековым образцам, отброшенным Чосером. Поэты эпохи Возрождения не часто даже затрагивают такую проблему композиции, как переосмысление Чосером длинной старой истории, недавно пересказанной Боккаччо в его романе в стихах "Новая жизнь" *Троил и Крисейда*.

Несмотря на всю свою уверенность в новом дне, литературная теория эпохи Возрождения повторяет некоторые средневековые банальности. *Поэтические искусства* шестнадцатого века продолжают моду на "Поэтическое искусство" Горация. Старая доктрина поэтического вдохновения переименована в платоническую. Продолжается пренебрежение к композиции в средневековых руководствах. Руководства эпохи Возрождения в не меньшей степени ограничены стилем; ибо старая озабоченность подтверждается новой настойчивостью в отношении стиля как достижения и соответствия стандарту. Таким образом, Эпоха Возрождения долгое время молчаливо принимала средневековое смешение поэтического с риторическим. Было обнаружено, что в "*De oratore*" Цицерона есть уроки поэзии; Бембо, еще

будучи Йоханнесом де Герландиа, перенес с ораторского искусства на поэзию общепринятую классификацию "трех стилей"; а "De poeta" Минтурно сам по себе является полным отождествлением поэзии с риторикой. Но теория Возрождения постепенно развивалась. Последовательные переосмысления *поэтических* произведений Аристотеля, наконец, открыли путь французской классической драме семнадцатого века. Лучшая риторика эпохи Возрождения, использующая Квинтилиана, а также великого Цицерона для руководства растущим диапазоном и контролем над прозой шестнадцатого века, создала более здоровый и плодотворный классицизм. То, что классицизм, как правило, является препятствием для литературного прогресса, и то, что он является стимулом и руководством, в полной мере раскрывается литературным опытом эпохи Возрождения.

Глава II ЛАТЫНЬ, ГРЕЧЕСКИЙ И ПРОСТОРЕЧИЯ

1. ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ЛАТЫНЬ

В Средние века латинский стиль свободно развивался как средство общения и по-разному - как средство выражения. С этой точки зрения латынь имела прогрессивную историю как литературный язык Западной Европы. Латынь оставалась литературным языком для Эразма и более того, для Бьюкенена даже в конце шестнадцатого века. Более привычно сочинял на латыни, даже когда намеревался печататься на английском; Эразм и Бьюкенен оба сочиняли и публиковались исключительно на латыни. Литературные достижения местных языков бросили вызов главенству латыни. Но, по мнению гуманистов, это соперничество было возможным только потому, что этим главенством злоупотребляли. Первенство латыни для них было символом литературной веры, догмой. Оно не должно утратить силу; и чтобы восстановить его авторитет, все, что им было нужно, - это восстановить его классическую дикцию. Нет, говорит современная лингвистическая наука ретроспективно, это было заблуждение; оно могло только еще больше отделить латынь. На самом деле латынь медленно и как будто неизбежно превращалась из первичного языка во вторичный. Но те, кто сейчас насмехается над гуманистами за то, что они слепо ускорили превращение латыни в "мертвый" язык, должны помнить, что на протяжении всего Ренессанса латынь была активна в каждой стране и почти с каждым литератором. Она была далека от смерти, но уже не была первичной.

Очевидно, ученые пятнадцатого и шестнадцатого веков видели в латинской литературе своего времени возрождение классических стандартов после средневекового упадка. Отвергая средневековый опыт, они стремились вернуть латыни ее классическое значение, возродив ее классические формы и стиль. Они предложили новую латинскую литературу на языке Августа.

Сохраняя свое прочное место в качестве языка образования, латынь по-прежнему считалась неизменной нормой. Еще в 1586 году Монтень, вспоминая свое детство, говорит (III. ii): "Для меня латынь, так сказать, естественна; я понимаю ее лучше, чем французский". Позже (1586-1588) он добавляет (III. ix): "Я пишу свою книгу для нескольких человек и нескольких лет. Если бы существовала хоть какая-то идея о его долговечности, я, должно быть, перевел бы его на более стабильный язык". Другими словами, местные языки, конечно, продолжали бы меняться; не

латынь. Ибо под латынью гуманисты подразумевали латынь Вергилия, Цезаря, Саллюстия, прежде всего Цицерона, латынь великого периода. Гуманизм эпохи Возрождения был культом не только античности в целом, но и конкретно августовской латыни. Он стремился возродить не только древние формы, но особенно древнюю дикцию. Литература эпохи Возрождения была озабочена стилем. Гуманисты утверждали, что для достижения высочайшего литературного совершенства необходимо писать на латыни, то есть на высшем языке, и на латыни времен Августа, то есть в стиле высшего периода.

Таким образом, гуманисты требовали соответствия дикции Августа. Книга Лоренцо Валлы "*Elegantiae linguae latinae*" (1476), переиздававшаяся снова и снова, первая из длинной череды разговорников и характерная своим названием, была руководством по конформизму. За пределами конформизма простиралась имитация. Гуманистическая латынь имитативна в теории, а на практике настолько разнообразна, что дает множество показательных примеров. Эти различные степени и виды будут описаны в последующих главах. Между тем очевидным практическим основанием для подражания являются упражнения. Подражание в любом искусстве - признанное средство изучения практикой; это не самоцель. Но энтузиазм Ренессанса по поводу возрождения часто превращал элегантно соответствующее в самоцель. Речь может показаться достижением, если быть цicerоновцем, пасторальный диалог - если быть вергилианцем. Тема, идея, посыл речи, письма, стихотворения могут иметь мало притязаний; тем не менее публикация может быть оправдана стилем. Элегантная дикция и гармоничные формы предложений того великого периода могут показаться достаточным отличием. "Так водоворот времени вершит свою месть". Потомки, вместо того чтобы продолжать читать подобные гуманистические подражания, давно забыли их. Немногие литературные произведения были менее постоянными, чем произведения культа постоянства. Всепроникающей опасностью этого классицизма было его поощрение тематической литературы.

2. ГРЕЧЕСКИЙ

Еще до гуманистического возвращения к классической латыни возрождение греческого языка открыло другую перспективу древнего мира. Обычно пребывавший в упадке на протяжении большей части средневековья, греческий язык был восстановлен в четырнадцатом веке и прочно утвердился в начале пятнадцатого. Его изучали и Боккаччо, и Петрарка. У него был свой профессор во флорентийской *студии* (1396) в Хрисоларасе, который отправился в Англию в 1400 году. Гуарино, его ученик в Константинополе, после того как привез греческий во Флоренцию и Венецию, поселился (1431) в Ферраре и привлек к себе среди своих многочисленных знаменитых учеников англичан Грея, Фри, Ганторпа и Типтофта.^[3] Виссарион был на Констанцском соборе (1414). Падение Константинополя (1453), отправившее многих греческих изгнанников в Италию, просто расширило возможности, которые и без того были широко доступны. Еще до появления книгопечатания увеличивались тиражи рукописей. Ориспа (1372-1460), например, помимо того, что был ученым и профессором, был активным дилером. Книгопечатание появилось в самый последний момент, чтобы распространить новую моду. В 1488 году был издан флорентийский текст Гомера, в 1504 году - альдусский. Аристотель, помимо того, что был переведен заново, имел греческий текст в 1495 году (Венеция), другой - в 1503 году (Париж). Софокл был напечатан Альдом в 1502 году. Даже в самом раннем шестнадцатом веке имелись тексты значительного числа греческих авторов.

Разнообразие, действительно, поражает. Очевидно, гуманистический культ идеального периода латыни не повлиял на выбор греческого. Все было рыбой, которая попадала в сети греков эпохи Возрождения. Позднегреческий был так же желанен, как греческий великих драматургов и ораторов; александрийский - как эпос. С модой на Платона в пятнадцатом веке пришли неоплатоники; с текстами и переводами Аристотеля Гермес Трисмегист; с Гомером, *Anthology* Аполлоном Родием. Исократ снова соперничал с Демосфеном. Софокл также не вытеснил Сенеку, а Фукидид не одержал верх над Ливием. Широкое и продолжительное влияние софистики проявляется в моде Афиня, Гермодора, Афрония и даже Либания. Дискриминация, действительно, иногда выходила за рамки ренессансной науки. Анри Этьен, один из лучших греческих ученых шестнадцатого века, опубликовал (1554) собрание византийских подделок, которые, как он предполагал, относились ко временам Анакреона. Это был "Анакреон", вдохновивший Ронсара и переведенный Белло. Поскольку текстологическая критика была с трудом понята до семнадцатого века, с трудом сформулирована до восемнадцатого, печатные тексты эпохи Возрождения, как правило, неточны.^[4] Тем не менее, иметь возможность из первых рук прочитать послание греческих авторов, классических и декадентских, в его собственном стиле, пусть и несовершенно, было литературным опытом и вызывало некоторое волнение от исследования.

Таким образом, была более широко открыта литература, рекомендованная как для восхваления, так и для подражания римлянам времен Августа. Привычки к языку и стилю, выходящие за рамки латинской традиции, впервые за столетия стали общедоступными. Насколько они помогли, насколько греческий использовался как язык, особенно в расширяющейся народной литературе, можно лучше понять из хода этой истории, чем оценивать здесь заранее. На первый взгляд влияние кажется обширным. Ученые эпохи Возрождения, как само собой разумеющееся, по крайней мере, заявляли, что знают греческий; и большинство авторов, по крайней мере, заявляли, что они ученые. Полициано был и тем, и другим; и его знания греческого, по-видимому, были основательными. Таким образом, в 1485 году его *Оратория в "Изложении Гомера"* хвалит университетскую аудиторию за знание греческого языка.

Вы те флорентийцы, в чьем городе вся греческая ученость, давно исчезнувшая в самой Греции, настолько возродилась и расцвела, что и ваши люди излагают греческую литературу на публичных лекциях, и юноши вашей высшей знати, чего никогда не случалось в Италии за тысячу лет, говорят на аттическом языке так чисто, так легко и гладко, что Афины, вместо того чтобы быть разграбленными и захваченными варварами, кажутся самими собой, по собственной воле вырванными со своей землей и, так сказать, со всем своим убранством, иммигрировавшими во Флоренцию и там полностью и прочно обосновавшимися. заново (Издание Грифиуса, Лион, 1537-1539, III. 63-64).

Очевидное преувеличение во вступительной публичной лекции не привело к тому, что он процитировал Гомера по-гречески. Многочисленные примеры приведены в его латинском переводе. Более того, это восхваление Гомера опирается не на конкретные соображения о греческом языке и стиле, а на такие общепринятые темы, которые с таким же успехом можно было бы почерпнуть из перевода. Написание греческого языка, несмотря на отдельные попытки публикации, вероятно, оценивается Бембо с присущей ему справедливостью. "Мы изучаем греческий не для того, чтобы использовать его, за исключением упражнений, но для того, чтобы лучше изучать латынь".^[5] Полициано, несмотря на знание греческого языка и свои юношеские достижения в итальянских стихах, написал большую часть своих работ латинской прозой. Рабле

из своего монастыря в Фонтене-ле-Конт (1521) обратился за помощью к Буде в приобретении греческих книг; он перевел греческого автора, который уже был переведен; но насколько хорошо он усвоил греческий, определить трудно. О Юлии Цезаре Скалигере, чей греческий был одним из поводов для тщеславия, Эггер говорит: “Хотя он хорошо знает греческий, кажется, что знает его плохо”.^[6] Тот же критик пишет об Анри Этьене: “С пятнадцати лет он знал греческий почти как родной и говорил на нем лучше, чем на латыни”.^[7] Имитация Ронсаром греческих стихов основана на знании греческого языка. Монтень, увлеченный Плутархом, говорит нам, что он не знает греческого. Его “Плутарх” - перевод Амиота; и от Амиота, а не от греческого текста Лонга, происходит мода на *Дафниса и Хлою*. Таким образом, и степень, и характер греческого влияния можно с большей уверенностью оценить по отдельным литературным формам и даже по отдельным авторам.

Об одном общем влиянии можно догадаться по тому стимулу, который греческий язык придал ренессансной моде на мифологию. Боккаччо уже в своей *“Генеалогии благородных”*^[8] вышел за рамки Овидия; и в шестнадцатом веке такие руководства, как “Наталис приходит” Натале Контти *Mythologiae* (1580), пользовались активным спросом. Мифология наполняла поэзией не только печатные книги, но также театрализованные представления и торжественные записи. Она была настолько широко распространена, что казалась почти обязательной. Но насколько эта мода была обусловлена греческим? Греческая мифология в древние времена была в значительной степени перенесена на латынь. Характерная греческая привычка, то есть более ранняя мифологическая привычка, состоит в том, чтобы воспринимать миф и относиться к нему не просто как к общепринятому намеку, но как к вечной истории. Литературное использование мифологии двояко. Либо она декоративна, одно из украшений стиля, либо сама по себе является формой поэзии. Последнее, вечное воссоздание Прометея или Медеи, было менее заметно в латинской поэзии, чем в греческой. Насколько возрождение греческого языка вернуло его к жизни, можно догадаться кое-где. Оно никогда не умирает до конца. Широко распространенная средневековая история о Мелюзине по сути идентична Медее, хотя и не пришла через греческий язык. С другой стороны, “Анжелика, прикованная к скале” Ариосто прямо наводит на мысль об Андромеде, хотя миф вновь появляется и в популярной балладе *Кемпа Оуэна*. Такое мифотворчество дает ключ к “Амето” Боккаччо. Что-то от этого есть в “Орфее” Полициано. Ронсар тщательно подражает Пиндару. Это несколько смутно оживляет Спенсера. Но это не распространено в эпоху Возрождения. Ибо Ренессанс в целом, рассматривавший мифологию в более привычном смысле как кладезь стилистических украшений, просто больше стремился к ее стандартизации, чтобы быть уверенным, что боги и богини носили правильные классические костюмы. Диана в “Венацио” (1512) Адриана, кардинала Корнето, является именно такой фигурой; и сопровождающие ее нимфы являются такой же частью декора, как чеканные чаши. Действительно, средневековые, откровенно адаптировавшее древние культы к своему времени, было ближе к греческим обычаям. Чосер превратил храм в своем *храме Троила и Крисейды* в кафедральный собор и назвал Палладиона реликвией. В то время как живопись эпохи Возрождения обращалась с мифологией таким вольным образом, литература эпохи Возрождения часто использовала ее просто как архаическое украшение.

Таким он предстает в фантастической аллегории Франческо Колонны “*Гипнеротомахия*” (1467) и в ее многочисленных гравюрах на дереве. Главные фигуры, хотя и носят греческие имена, аллегоричны в стиле *римского романа о Розе*. Проводником Логистики, например, является Разум; другим проводником, Телемией, является^[9] Желание или Воля. Нимфы, встречающиеся

на каждом шагу, служат для эротического внушения; греческие надписи - для украшения. Дикция Колонны старательно искажена такими греческими монетами, как *литоглифо*, *гипетрио*, *харисевмати*. Драгоценный стиль, таким образом, превращается в растянутый педантичный жаргон. Во всей этой нелепой книге под поверхностью нет ничего греческого.

Насколько сильно греческий повлиял на мысль эпохи Возрождения? Аристотель доминировал в средние века в латинских переводах Боэция и в латинских версиях арабов. Эпоха Возрождения перевела его и опубликовала греческий текст. Это восстановило его, чтобы бросить ему вызов. Были ли переводы эпохи Возрождения лучше переводов Боэция, который был ученым и философом, а также поэтом? Передавали ли тексты эпохи Возрождения его более правдиво? Тексты эпохи Возрождения часто вызывают сомнения; *апоэтически*еработы Аристотеля, по крайней мере, понимались очень медленно. Эпоха Возрождения приветствовала Платона. Был ли это Платон? Почему ренессансный платонизм особенно трудно измерить или даже определить? Подобные вопросы здесь имеют отношение только к возрождению греческого языка. Насколько далеко это возрождение продвинуло философию? Этот вопрос случайно возникает в одном из ранних диалогов Спероне Сперони, *Dialogo delle lingue* (около 1540 г.); и ответ настолько необычен, что поражает. Изучение латыни и греческого языка не продвинуло философию вперед; оно отклонилось в сторону. Этот резкий поворот в диалоге, обсуждающем превосходство латыни и греческого над просторечиями, является напоминанием об учении Перетто.

Перетто (стр. 121) обычно говорил, что время, потраченное на изучение латыни и греческого, на самом деле препятствует изучению и развитию философии. Ни один язык (стр. 123) сам по себе не имеет особой ценности. Следовательно, Аристотеля можно изучать не только на латыни, но и на итальянском. На самом деле (стр. 126) изучение языка может быть иллюзорным, как мы видим вокруг себя. “Я скорблю о жалком состоянии нашего времени, в котором учеба тратится не на то, чтобы быть, а на то, чтобы казаться мудрым.... Мы думаем, что знаем что-то достаточно хорошо, когда, не понимая его природы, можем дать ему название, данное Цицероном, Плинием, Лукрецием, Вергилием или Платоном, Аристотелем, Демосфеном, Эсхином”.^[10]

Едва ли более чем в скобках, это бросает вызов как превосходству греческого как языка, так и, в более общем плане, ренессансному доверию к изучению языков как средству образования.

Такие проблемы возникают редко. Бембо в диалоге Сперони не признает никакой такой ереси, как равенство языков; и мы вполне можем предположить, что сам Спероне не признал бы, что изучение языков мешает философии. Ибо в эпоху Возрождения все были согласны с тем, что образование обычно должно проходить через изучение языков. В этом “новое обучение” было убеждено не меньше, чем старое. Новизна заключалась в пересмотре традиционной латыни и добавлении других языков, особенно греческого. В Лувене был основан (1518) Колледж трех языков (латыни, греческого и иврита); и это же название сначала обычно применялось к Коллежу де Франс (1530). Хотя этот королевский фонд был действительно новым в других аспектах, которые сейчас могут показаться более важными, его идея и начало были во многом связаны с движением за использование греческого языка в образовании. Движение не остановилось на отдельном колледже. Ничто так ярко не иллюстрирует увлеченность изучением языков эпохи Возрождения, как включение греческого языка в университетскую программу. Сорванное во время ожесточенных споров объединением греческого языка с протестантизмом, дело было выиграно еще до конца столетия. Рецепт, официально обнародованный в 1600 году, и стоящая

за ним образовательная теория сохранялись в течение трехсот лет. По крайней мере, таков постоянный результат эпохи Возрождения.

3. ПРОСТОРЕЧИЕ

а) итальянский

Гуманистическое утверждение о литературном превосходстве латыни не оставалось бесспорным даже в пятнадцатом веке. Альберти (1404-1472), ученый и философ, настаивал на том, что реальное общение, передача послания, должно осуществляться на народном языке, и подал пример, написав многие из своих ученых работ на итальянском. Хотя гуманисты могли пренебрежительно относиться даже к таким великим преемникам, как Данте, Петрарка и Боккаччо, и в вялый период некоторые многообещающие устремления могли быть обращены к латыни, к шестнадцатому веку литературные права народного языка были восстановлены как на практике, так и признаны теоретически. Сдвиг во мнениях значительно зафиксирован Бембо. Элегантный латинист, опытный поэт на родном языке, рассудительный критик, он представил в итальянском литературном диалоге (*Проза*, Венеция, 1525) Джулиано де Медичи, Федерико Фрегосо и Эрколе Строцца, обсуждающих возможности итальянского стиля:

I. Наш народный язык, наиболее изученный и усовершенствованный во Флоренции, нам более близок, чем латынь, как латынь была для римлян важнее греческого (i-iv). Да, но как греческий был тогда выше, так и латынь сейчас. Ответ (v): если бы это подразумевало, что высшее всегда должно совершенствоваться, никто бы никогда не писал хорошо на своем родном языке. Как Цицерон стремился укрепить авторитет своей собственной латыни, так и Данте, Петрарка и Боккаччо стремились укрепить авторитет итальянского. Греческий (vi) мы можем отбросить, поскольку он не является для нас средством коммуникации; мы изучаем его не для того, чтобы использовать, а для того, чтобы лучше изучить латынь. Провансальский (vii-xi вв.), хотя когда-то он был важным языком литературы и оказал большое влияние на нашу раннюю поэзию, был вытеснен итальянским.

Но если мы хотим использовать местный язык для обозначения литературы, то какой местный язык? (xii) Итальянский язык неоднороден. Должны ли мы принять язык папского двора? Нет; у него недостаточно писателей, чтобы представлять собой литературный авторитет. Тосканский (xiii-xv) является лучшим, поскольку проявил наибольшие способности и фактически удерживает литературное лидерство.

Должны ли мы в таком случае склоняться к его более старому употреблению или к современной популярной речи? Ответ (xvi-xvii): мы не ограничены этой дилеммой. Мы можем развивать диалект, которая остается приемлемой. Цицерон или Демосфен старались быть полностью понятными населению, не говоря так, как население говорило бы с ними.

II. Исторический обзор (xx) итальянской поэзии до Данте и после него обнаруживает, что все ее изящества объединены в Петрарке. Итак, (xxi) Боккаччо превзошел всех предыдущих прозаиков. Ни один из последующих писателей не сравнялся с этими двумя. Тем временем латынь настолько очистилась от ржавчины веков невежества, что сегодня она вновь обрела свое древнее величие и очарование.

В анализе стиля (xxiii-xxviii) под классическими заголовками Данте (xxiv) упрекают в нецензурных выражениях. Возможно, ему лучше было бы умолчать об этих вещах.

Качества гласных и согласных (xxvii-xxviii) и три вида рифмы (xxix) с примерами из Петрарки приводят к обсуждению ритма (*numero*, xxxii-xxxiii), количества (*темп*, xxxv) и вариативности. Этот вывод подтверждает превосходство Петрарки и Боккаччо.

III. Благородные произведения Микеланджело и Рафаэля должны подтолкнуть нас к подобным достижениям в литературе. В этом заключительном разделе подробно обсуждается тосканский язык: словоформы, флексия, синтаксис и особенно употребление.

Диалог открывает перспективу современной мысли о стиле. Возражения против базовых слов Данте, которые поражают нас сейчас, тогда звучали часто. Не менее характерным для того времени является уважение к Петрарке как великому поэту и мастеру стиля. Джиральди Чинтио выразил общее мнение в цветистом сравнении.

Но закон не настолько строг к романсам, чтобы не допускать большей вольности в словах, чем это принято для сонетов и канцони. Длинные и серьезные сюжеты, если не хотим исказить концепцию, нуждаются в такой широте, которая, тем не менее, должна быть ограниченной. Петрарка ясно показывает это в своем *Триумфе*. Я не буду цитировать Данте, ибо то ли по вине своего возраста, то ли из-за своей собственной натуры он позволил себе так много вольностей, что его свобода стала недостатком. Поэтому я нахожу вполне разумным того художника, который, чтобы показать нам в яркой сцене литературную ценность того и другого поэта, представил их обоих в зеленом и цветущем медовухе на склонах Геликона и вложил в руку Данте косу, которой, подоткнув халат до колен, он водил кругами, срезая каждое растение, на которое косился. Позади Данте он изобразил Петрарку в сенаторской мантии, склоняющегося, чтобы выбрать благородные растения и благовоспитанные цветы - все это для того, чтобы показать нам свободу одного, а также суждение и соблюдение другого (*Дискорси*, Венеция, 1554, стр. 133-134).

То, что Бембо называет тосканским, было одновременно фактом и идеалом. Это современное название не только для тосканской дикции, но и для литературной дикции, которую все чаще практикуют все писатели на итальянском. Кастильоне чувствует себя обязанным защищать некоторые ломбардские слова. Ариосто с тревогой приспосабливается. У Тассо спор с *Академией делла Круска*. Самый отчетливый диалект был в Неаполе. Приспособиться к тосканскому было для неаполитанцев почти как овладеть другим языком. Но даже там, и гораздо охотнее в других частях Италии, тосканский язык был принят и все чаще практиковался как литературный итальянский. Используемый учеными, которые также писали на латыни, итальянский язык, естественно, перенял у Цицерона и Вергилия более логичные и ритмичные предложения, более искусное построение стихов. Таким образом, возможно, лучшим результатом гуманизма стало то, к чему гуманисты стремились меньше всего, - усовершенствование народного языка.

"*Наблюдения Лодовико Дольче о просторечии*" (Венеция, 1550) - итальянская грамматика, адресованная образованным читателям и использующая классические заголовки. Раздел (157-186), посвященный пунктуации, показывает как новый акцент, которого требует книгопечатание, так и смещение контроля с ритма в сторону логики. Почти пятьдесят страниц посвящены итальянским стихотворным формам. Хотя здесь много примеров из Боккаччо и

несколько из других авторов, самым ярким примером является Петрарка. Таким образом, Петрарка был образцом для итальянской поэзии, Боккаччо - для прозы. Как у гуманистической латыни был свой тезаурус, так и у культа местных образцов должно быть чем руководствоваться при изучении и подражании. *"Наблюдения над Петраркой"* Франческо Алуно (1539) представляет собой созвучие с текстом сонетов и канцони. Его созвучие с *"Декамероном"* Боккаччо (1543) носит многозначительное название *"Богатство народного языка"*. Наконец, *"Структура мира"* (*"Фабрика мира"*, 1546-1548) озаглавлена так: "десять книг, содержащих слова Данте, Петрарки, Бембо и других хороших авторов, с помощью которых писатели могут с легкостью и красноречием выразить все представления человека о любой сотворенной вещи". Десять подразделений - это Бог, небеса, мир, стихии, душа, тело, человек, качество, количество и ад. В этом грандиозном масштабе тезаурус воплотил в жизнь для зрелых писателей на народном языке идею современных школьных учебников на латинскую тематику. Это действительно *былакопия*.

б) французский

Итальянская теория народного языка является типичной в целом и, более того, быстро получила известность во Франции, поэтому нет необходимости подробно описывать прогресс французской мысли. Жан Лемер аллегоризировал *"Согласие двух языков"* (около 1512 года), чтобы призвать французов и итальянцев вместе перейти от низшей поэзии к высшей. Франция не меньше, чем Италия, видела свое литературное будущее в народной речи. Но у Франции было не столь убедительное литературное прошлое. В четырнадцатом веке не было такой могущественной преемственности, как у Данте, Петрарки и Боккаччо. Его средневековое величие было более отдаленным; пережитки средневековья, как правило, вялыми. Таким образом, наиболее пылкие из начинающих французских поэтов были готовы отказаться не только от средневековой латыни ради классической латыни, но и от средневековых французских стихов ради новой, классической французской поэзии. Пропандейой этого является движение под названием Плеяда; а его манифестом является *"Защита и иллюстрация французского языка"* Иоахима дю Белле (1549).

Основная идея состоит в том, чтобы таким образом *обогащить* французскую дикцию, чтобы установить равенство с греческим и латынью. В этом смысл *иллюстрации* в названии. Более века спустя Драйден использовал тот же латинский корень для обозначения той же идеи, когда сказал, что средневековой английской поэзии не хватало *блеска*. Греческий или латынь, настаивает Дю Белле, не обладают таким лингвистическим превосходством, чтобы вынуждать нас использовать их в качестве собственного литературного средства. Культивирование классики как языка ведет к педантизму. Философия - это не изучение языка. Те, кто этим занимается, похоже, больше стремятся продемонстрировать ученость, чем обладать ею. Для литературной карьеры, действительно, нужно знать латынь и, предпочтительно, греческий, но не как цель и не как средство выражения. Таким образом, латынь и греческий имеют значение для образования писателя, а не для его письма; но Дю Белле не делает этого вывода явно и, похоже, не видит дальнейшего вывода о том, что реальное обогащение происходит не в языке, а в самом себе. Ибо он предлагает улучшить французский язык с помощью классических прививок, а в дальнейшем и с помощью имитации классического стиля. Давайте лучшим французскую литературу, призывает он, сделав французский язык более классическим.

Таким образом, сводить трактат к самым низким терминам совершенно несправедливо по отношению к его внушительности. Но его внутренняя ценность в лучшем случае меньше, чем его историческая. Игнорируя уже забытое или неправильно понятое достижение французского средневековья, он превращает гуманистическое подражание в придание французской поэзии классического блеска.

Такие манипуляции не были остановлены никакими значительными знаниями о реальном развитии языка. Даже ученый бенедиктинец Перион заимствовал французский язык из греческого (*Иоахиму Перуони Бенедиктину ... dialogorum de linguae gallicae origine, eiusque cum graeca cognatione, libri quatuor*, Paris, 1555; dedication dated 1554).

Перьон осторожен в своих выводах, как и в своем названии. У него необычное понимание фонетических родственных слов: b, f, p, v (стр. 54); t, d, th (стр. 107 наоборот); c, ch, g, k (стр. 125). Он, конечно, признает большое влияние латыни. Но он, кажется, думает, что галльский произошел непосредственно от греческого и позже добавил свою богатую латынь. То, что он приводит в своих параллелях, носит не кельтский, а французский характер. Хотя историческое введение незначительно, лингвистическое доказательство, даже там, где оно ошибочно, демонстрирует как осведомленность о языковых процессах, так и некоторые научные знания.

Он находит, что французский похож на греческий в привычке к артиклям (стр. 107), в ударении (стр. 111), в существительных, оканчивающихся на и те, в наличии аориста (стр. 134), в использовании инфинитива в качестве отглагольного существительного (стр. 135). Таким образом, хотя его теория и многие из его конкретных выводов несостоятельны, его метод наблюдения за языковыми привычками опережает свое время. Ссылаясь на Буде, Баифа и нескольких латинских авторов, он, по-видимому, в основном работал независимо от своих собственных наблюдений.

То, что такое большое знание деталей должно достигать столь малого понимания целого, показывает преобладающее невежество лингвистической науки.

Последняя четверть шестнадцатого века подняла среди местных жителей вопрос о ранге. Энтузиазм по поводу теории и достижений итальянского языка привел некоторых французов, несмотря на триумфы Ронсара, к пренебрежительному отношению к своим собственным. В 1579 году, через тридцать лет после манифеста Дю Белле, Анри Этьен (Henricus Stephanus), ученый и редактор, стремился не только отстоять права Франции, но и продемонстрировать превосходство Франции в своей книге *опревосходстве французского языка (Project du livre intitulé De la précellence du langage françois)*.^[11]

Под заголовками “вес” (*gravité*, стр. 196), “очарование” (*изящество*, стр. 217) и “диапазон” (*richesse*, стр. 246) он предлагает доказать (стр. 176), что “наш французский язык превосходит все другие наречия”. Испанский он отвергает (стр. 179) как явно уступающий итальянскому и, следовательно, французскому. Английский даже не упоминается. Демонстрация превосходства французского над итальянским.

Во-первых (стр. 181), французский более стабилен. Нам никогда не нужны были “великие персоны”, чтобы указывать французам, как пользоваться французским. Там, где они иногда делали это для удовольствия, они не оставляли нас в неведении со своими спорами. Возражение о том, что мы не согласны ни с тем, в какой части Франции используется стандартный французский, ни с тем, как это должно писаться, опровергается. Французский и

итальянский переводы одного и того же оригинала (стр. 204) помещены рядом. Примечательно, что Ронсар (стр. 207-208) в каждом случае расширяется.

В деталях, итальянские флексивные окончания приводят к монотонности (стр. 218); а итальянские словоформы не всегда заимствуются из латыни. Французский богат уменьшительными (стр. 241), наследием (стр. 260) средневековых романсов и ремесел и (стр. 314) пословиц. Его способность к адаптации (стр. 280) проявляется особенно в соединениях.

Равновоспитанный итальянец мог бы легко возразить по каждому из этих пунктов. Мог ли он опровергнуть все? Мог ли он доказать превосходство итальянского? Можно ли доказать превосходство какого-либо языка над всеми остальными? Как и между двумя современными языками, предпочтение, как сказали бы многие, основано не на демонстрации, а на вкусе и привычке. Невозможно доказать, что итальянский превосходит испанский, французский - английский. Каждый писатель, естественно, ценит язык, который он знает лучше всего, выше другого, который он знает меньше. Тезис Этьена доказательству не подлежит. Возможно; но как быть с греческим и латынью? Некоторые люди даже сегодня, гораздо больше в эпоху Возрождения, предложили бы доказать, что греческий - превосходный язык. Ибо трактат Этьена по-новому поднимает старый вопрос, на который даже сейчас нет единодушного ответа.

Каким бы ни было чье-либо отношение к этому более масштабному вопросу и каким бы неубедительным ни казался Этьен, его трактат не абсурден и не является *демонстрацией* силы эпохи Возрождения. Это одновременно серьезно и изучено. Латинист и эллинист, в точности соблюдавший прекрасные традиции своего дома, он имел право говорить на своем языке. Его цитирование (стр. 288) исторического изменения согласных показывает некоторые намеки, наиболее необычные для его времени, на лингвистическую науку. Но в 1579 году он не мог знать лингвистику в достаточной степени. Он предполагает, как и Дю Белле, что языковые процессы в значительной степени являются сознательным, даже преднамеренным выбором (стр. 224, 400). Его предположение о том, что провансальский - это французский (Бембо предполагал, что это итальянский), не просто напрашивается само собой. Никто в его время не мог знать исторических процессов, в результате которых провансальский, тосканский, испанский, северофранцузский языки, не говоря уже о других языках, произошли от латыни. Тем не менее, некоторые из его цитат о формах все еще имеют лингвистическую ценность. Большая ценность заключается в литературной проницательности его широкой начитанности, в остроумном устройстве параллельных переводов и в значении спора, который неизбежно должен был повториться по мере того, как каждый народный язык все больше и больше отражал национальное самосознание.

(с) английский

Национальное самосознание приобрело дурную славу в Англии при Елизаветинцах. Даже у них сохраняется определенная нервозность по поводу возможностей английского языка. Подобные сомнения возникали не только из-за гуманистического превознесения латыни, но даже в большей степени из-за незнания истории языка. Бесплодный пятнадцатый век, по крайней мере, утвердил язык Лондона в качестве английской литературной нормы. Северный язык, который без разбора называют шотландским, хотя его литературное употребление сохранялось на протяжении всего шестнадцатого века, стал рассматриваться как диалект. Язык "*Смерти Артура*" Мэлори и в целом публикаций Кэкстон, по существу тот же, что и в "*Кентерберийских рассказах*". Ко времени Суррея в Англии была своя Тоскана. Литературный обиход

шестнадцатого века в Англии, хотя его выход из бесплодного периода может показаться более медленным, чем в Италии и Франции, вряд ли был более небрежным. Безрассудство Скелтона, как и более позднее безрассудство Рабле, было индивидуальной расточительностью. Причуды Спенсера не безрассудны; это преднамеренный архаизм. Там, где они нарушают язык Чосера, они просто показывают, что поэт эпохи Возрождения, знавший латынь и греческий, а также французский и итальянский, мог оставаться в неведении об истории языка, даже на своем родном языке. Если бы печатные тексты, которые он использовал, были более точными, он, возможно, все еще был бы слишком склонен следовать примеру Плеяды в манипулировании языком для создания новой поэзии, чтобы заметить разницу между инфинитивом и претеритом. Для него слова Чосера были цветом и звуком, а не формами. Но хотя он неправильно понимал среднеанглийский, он слишком глубоко чувствовал то, чего Эшам совершенно не понимал, - традиции английской поэзии, чтобы долго возиться с классицизирующей метрикой. Некому было сделать для Чосера то, что Алунно сделал для Петрарки. Тем не менее, даже без помощи хорошей лексики и грамматики английский эпохи Возрождения демонстрирует достаточную приемственность литературного признания.

Проза, конечно, отставала от стихов. Прозаическое прочтение Боеция Чосером, в резчайшем контрасте с его стихами, шло ощупью. Прозы Мэлори было достаточно для повествования, но не для такой философской дискуссии. Контроль над прозой как в повествовании, так и в дискуссии, кажется, был обеспечен сначала сэром Томасом Мором; но уже при Джоне Лили прогресс прозы все еще был неопределенным. Непродолжительная мода на “эвфуизм” демонстрирует попытку “обогатить” просторечие латинскими фигурами предложений. Лили пришел к пониманию того, что у просторечия есть свои литературные пути и свои литературные права. В конце концов, из придворного писателя он перешел к искреннему использованию настоящего народного языка, чтобы завоевать более широкую аудиторию. Ибо идея изменения своего родного языка с помощью классических прививок или других литературных манипуляций, хотя и не была проверена какой-либо точной или обширной лингвистической наукой,^[12] постепенно уступила место фактам литературного опыта.

Глава III

ИМИТАЦИЯ ПРОЗАИЧЕСКИХ ФОРМ, ЧИЧЕРОНИАНСТВО, РИТОРИКА

1. РЕЧИ, ПИСЬМА, ДИАЛОГИ

Ренессансный классицизм наиболее очевиден в принятии прозаических форм. Речи, письма, диалоги, сначала на латыни, затем на местных языках, старательно соответствуют друг другу. Речи были, тем не менее, заботой, потому что они имели мало общего с делами. Фактическое поведение правительства эпохи Возрождения вскоре оставило мало возможностей для побуждения людей к действию с помощью ораторского искусства. Судебное разбирательство, как всегда, имело свою особую технику. Но ораторское искусство по случаю, тот третий тип, который отмечает юбилеи, превозносит достижения и чествует великих людей, широко приглашалось и культивировалось классически. Она охватывает большую часть

опубликованного ораторского искусства эпохи Возрождения и практиковалась большинством гуманистов на латыни. Леонардо Бруни из Ареццо (Leonardo Aretino) типичен как официальный оратор Флоренции, так и в своих ранних воображаемых речах. Агостино Дати из Сиены произнес хвалебную речь Евсевию (*De laudibus D. Eusebii presbyt. Stridonensis et Ecclesiae maximi doctoris, in ejus solemniis publice habita, anno 1446*). На похоронах кардинала Виссариона в Риме кардинал Капраника произнес речь на латыни. Якопо Кавичео произнес свое поздравительное обращение к Максимилиану по случаю победы (1490 г.) над королем Богемии Ладиславом в форме, названной *просопопеей*, то есть воображаемыми обращениями Вавилоня, Трои, Византии, Карфагена и Рима (*Urbium dicta ad Maximilianum Federici Tertii Caesaris filium Romanorum regem triumphantissimum*, Парма, 1491). Кельнский сборник, *Orationes clarorum virorum*,^[13] сделал такое ораторское искусство доступным для изучения и подражания.

Из итальянских речей, собранных Франческо Сансовино (Венеция, 1561 г., включая некоторые переводы) как представителей своего времени, только пятая часть является политической, и то лишь в той степени, в какой они являются увещательными. Все остальные - случайные: девять надгробных речей, рождественское обращение, две перед академией, призыв к высокой цели, похвала итальянскому языку, четыре поздравления и четыре воображаемых обращения (*prosopopoeiae*). У Клаудио Толемеи есть две воображаемые речи, одна за, другая против.^[14] Такое красноречие, конечно, вечное. Его ренессансная мода отличается только тем, что он почти эксклюзивен и носит имитационный характер. Бартоломео Риччи записывает^[15], что дважды в своей должности публичного оратора в Ферраре он подражал определенным речам Цицерона. Привычка была повсеместной. Желание звучать классически привело даже к отмене августовских фраз и интонаций. Подобные условия привели к тому, что декадентское греческое ораторское искусство, называемое софистическим^[16], превратилось в архаизм как средство демонстрации. Ораторское искусство эпохи Возрождения, даже когда оно не сводилось к софистическому принесению послания в жертву говорящему, было, таким образом, обычно литературным. Особенно в латыни это было не столько средством убеждения, сколько имитационной литературной формой.

То, чего, тем не менее, может достичь латинская речь, было продемонстрировано в лекциях Полициано и снова в работах Марка Антуана Мюре (Muretus, 1525-1585). От обычного *praelectio* по поводу *Энеиды* (1579) Мюре обратился к Тациту (1580) не только с живой энергией, но и с пронизательным внушением и настойчивыми предложениями. Когда он вернулся к официальному ораторскому искусству на праздниках святого Иоанна Евангелиста (1582) и Обрезания (1584), он сохранил внушительность в рамках обязательного образца. Верные в своем роде образцам лаконичности, они также по-своему привлекательны. Таким образом, случайное ораторское искусство в эпоху Возрождения может быть литературным достижением и литературным прогрессом. В более общем плане это было лишь одно из свидетельств увлечения Ренессансом риторикой.

Не менее неизбежным среди опубликованных работ гуманистов является их собрание латинских писем. Поскольку они были тщательно составлены и переработаны, они могли бы послужить не только истории, но и литературе. Иногда это эссе, иногда почти речи, иногда они становятся темами. Любимая модель - Цицерон; и в крайних случаях письмо, кажется, состоит из стиля. Это вряд ли письмо; это упражнение. Но таким образом называть ренессансное письмо в целом было бы крайне несправедливо. Письмо Полициано Паоло Кортези достойно

восхищения как письмо и на этом основании вошло в историю литературы. Ибо такие письма входили в литературу во все времена. Латинская буква Иоанна Солсберийского[17] возвышает сердце и наполняет взор. Его интонации старательно подстраиваются под *курсив* Куриального диктамена; его дикция мастерски подобрана так, чтобы всегда поражать апелляцией и внушением, никогда насилием; его опасный курс проходит между Сциллой и Харибдой, потому что он постоянно направлен к своей цели. Ибо все это мастерство тратится исключительно на то, чтобы добиться торжества истины. Менее важное, но более известное английское письмо доктора Джонсона графу Честерфилду не менее тщательно продумано по стилю, не менее искусно подогнано даже к формулировке обязательной подписки и не менее едино в своей цели. Тем, кто пренебрегает таким деликатесом, как простой стиль, предстоит многому научиться как в области письма, так и в литературе. Среди работ Эразма нет более важной, чем его собрание писем. Эпоха Возрождения преуспела в изучении латинских букв и многому научилась. Но было ошибочно думать, что письмо доходит до потомков, если не достигает своего первоначального адреса и цели. Латинские буквы эпохи Возрождения часто свидетельствуют о тенденции рассматривать классический стиль как самоцель. Такие буквы, написанные с целью придания им литературного характера, создают впечатление, что латинское письмо - это литературная форма эпохи Возрождения.

Пожалуй, самой популярной формой античной прозы в эпоху Возрождения был диалог, поскольку в просторечии он использовался даже чаще, чем на латыни, и стал излюбленной формой изложения. В Средние века, конечно, было много диалогов, но не такого рода. *Дебат, эстриф, конфликт*, амёбная эклога часто были аллегорическими и вообще формами поэзии. Диалог эпохи Возрождения - это, как правило, дискуссия в прозе. Его популярность, очевидно, была стимулирована растущей доступностью Платона как в переводе, так и в греческом тексте; но его метод не часто принадлежит ему. Платонический диалог обычно создает иллюзию творческой беседы. Как замечает Спероне Сперони,[18] это разновидность прозы, которая следует за поэзией. Это приглашает читателя присоединиться к поискам истины, нащупать свой путь вместе с говорящими, оценить это возражение, отреагировать на этот намек; и часто это заставляет его все еще гадать вместе с ними, все еще вопрошать. Другим древним литературным типом диалога является "*Об ораторе*" Цицерона. Это скорее не беседа, а дебаты с четкими аргументами, опровержениями и продвижением к выводу.[19] Диалог Цицерона - это не поиск; это изложение чего-то уже определенного, и оно раскрывает это логическими этапами. Диалог эпохи Возрождения, обычно имеющий его цель, чаще обращается к его типу; но при этом не забывается Платон. Более драматичная группа друзей в *converse* широко привлекала воображение эпохи Возрождения. Ему подражали в платоновских академиях, а также в письменной форме; и его форма диалога открывала больше возможностей для демонстрации своих литературных знакомств и привлечения друзей-литераторов. Дальнейшие диалоги эпохи Возрождения не часто сопровождались Платоном. Они останавливались на платоновском сеттинге или использовали вызовы просто для перехода. Даже самый популярный из них, "*Кортегуано*" Кастильоне, хотя его *персонажи* are unusually distinct, and though it concludes upon Platonic love, is evidently framed upon the *De oratore*. Платоновский диалог должен быть легким для чтения; его ни в коем случае не легко написать; посмотрите на провал многих имитаций, как ренессансных, так и современных. Это очень тонкое приспособление поэтики к риторике. Прививка Платона Цицерону требует длительной подготовки. Обычного компромисса эпохи Возрождения, заключавшегося в том, что Платон представлял ораторов, а Цицерон правил их речью, было практически достаточно для создания

лучших диалогов эпохи Возрождения. У низших нет ничего, кроме внешних проявлений того и другого. Их реплики, ни разговор, ни дебаты, становятся утомительной церемонией;^[20] и в их композиции отсутствует цicerоновская последовательность. Но даже они показывают, насколько широко форма диалога имитировалась с древности.

2. ЧИЦЕРОНИАНСТВО

Повсеместное гуманистическое подражание было не принятием форм, а заимствованием стиля. Логической крайностью гуманистического культа августовской латыни является исключительное подражание Цицерону как идеалу стиля прозы. В 1422 году Герардо Ландриани, епископ Лоди, извлек из давно забытого сундука в библиотеке собора полную рукопись основных трудов Цицерона по риторике. *De oratore* и *Оратор* являются наиболее зрелыми и наводящими на размышления произведениями величайшего римского оратора. "Сумме Гаудео, я в величайшем восторге", - написал Поджио, получив новость в Лондоне; а Никколо де'Никколи из Флоренции пообещал прислать копию Орипе в Константинополь. Так широко был взбудоражен мир науки. Возрождение великого Цицерона непосредственно стимулировало ренессансный классицизм. В средние века Цицерон был скорее почетным именем, чем литературным влиянием. Его "*Об изобретении*", распространенный источник средневековой риторики, является всего лишь юношеским сборником. То, что обычно добавлялось для дальнейшего изучения, особенно стиля, - "*Риторика эпохи возрождения*", - было приписано ему совершенно ошибочно. Несомненно, его более крупные работы по риторике были оценены кое-где, например, Джоном Солсберийским, но не в целом. Следовательно, обретение *оратора* в 1422 году действительно стало событием в истории литературы. Это и *Оратор* являются прекрасной похвалой высшей функции ораторского искусства и оратора как лидера. Ни то, ни другое не является руководством. Оба, по замыслу Цицерона, являются вкладом в философию риторики. Не имея очень оригинальной или даже очень специфической доктрины, они красноречиво убедительны. Что с ними сделало Возрождение?

Наиболее очевидно, что это довело классицизм до крайности цicerонизма, того исключительного подражания, которое сделало Цицерона идеалом латинской прозы, совершенным образцом. Доктрина включает в себя определенные характерные допущения: (1) что латынь или любой другой язык достигает в определенный исторический период своего идеального развития и возможностей, (2) что в течение такого великого периода стиль постоянен, (3) что язык может быть возвращен из более позднего употребления в более раннее в схоластических упражнениях, (4) что таких упражнений может быть достаточно для самовыражения, (5) что одного автора может быть достаточно в качестве образца даже для упражнений.

Средневековая латынь отошла от классического употребления, потому что это был живой язык, настолько активно применявшийся в общении, что продолжал расти. Мужчины использовали его, не смущаясь изменениями от места к месту, время от времени. Такие изменения неизбежны до тех пор, пока язык используется повсеместно. Обозначения расширяются или сужаются, коннотации изменяются или вытесняются даже при письменном использовании. Устное использование вносит изменения в интонацию. Начиная с седьмого века и вплоть до средневековья в латыни преобладал акцент. Мелодия речи Цицерона исчезла; и никто не

пытался возродить то, что было вытеснено другими интонациями. Латинские гимны вознесли средневековые ритмы на высоты поэзии. Только в семнадцатом веке гуманизму удалось переработать их в классическом виде, и с тех пор было потрачено пятьдесят томов на восстановление их средневековых форм.[21] Крайняя форма ренессансного классицизма, игнорируя историческое развитие языка, имела тенденцию препятствовать непосредственному использованию латыни.

Столь жесткая доктрина, конечно, привлекла на свою сторону не всех гуманистов эпохи Возрождения. Более рассудительные довольствовались выбором определенных навыков эксперта, особенно сильным и гибким владением предложениями Цицерона. Но экстремисты, такие как Кристоф де Лонгей (Longolius, 1488-1522), получили известность; доктрина продолжалась в преподавании и на практике; и уже в 1583 году был смысл в презрительном намеке Сиднея на “низолианские бумажные книги”. Его читатели знали, что он имел в виду использование тезауруса Цицерона в качестве руководства по композиции. Даже там, где чичеронианство не привлекало приверженцев, оно подтверждало распространенную идею стандартной дикции великого периода. Однако еще до конца пятнадцатого века Полициано опроверг как общее предположение, так и конкретный культ. Как университетский преподаватель, во вводной лекции (*praelectio*) своего курса Квинтилиана и Стация во Флоренции он бросил вызов доктрине идеального классического периода, сославшись на педагогическую ценность поздней латыни.

Наконец, я бы не стал придавать чрезмерного значения возражению о том, что красноречие этих авторов уже было испорчено их эпохой; ибо, если мы отнесемся к нему правильно, мы увидим, что оно было не столько испорчено и принижено, сколько изменено по сути. Мы также не должны называть его неполноценным только потому, что он отличается. Конечно, это свидетельствует о большем развитии обаяния: более частая шутка, много эпиграмм, много фигур, никаких скучных реализаций, никакой инертной структуры; все не столько звучно, сколько сильно, весело, стремительно, полно крови и красок. Следовательно, хотя мы можем бесспорно в большей степени уступить тем авторам, которые являются величайшими, мы можем справедливо утверждать, что некоторые качества, которые были достигнуты раньше и гораздо более достижимы [т. е. студентами], обнаруживаются у этих [второстепенных авторов]. Итак, поскольку желание подражать одному автору и только ему является большим пороком, мы не собьемся с пути, если изучим их раньше, чем те, если сделаем кое-что для их практического использования.... (Так, добавляет он, поступил и сам Цицерон, когда перешел от ораторов аттического типа к родосцам и даже к азиатам.) Итак, тот благородный художник, которого спросили, у какого мастера он добился наибольших успехов, поразительно ответил: “У этого”, указывая на население; да, и тоже справедливо. Ибо, поскольку ничто в природе человека не является счастливым во всех аспектах, необходимо учитывать достоинства многих людей, чтобы одно могло прилипнуть к одному, другое - к другому, и чтобы каждый [ученик] мог адаптировать то, что ему подходит (*Опера*, издание Грифиуса, Лион, 1537-1539, III, 108-109).

Пожалуй, ничто другое столь резкое и красноречивое против чичеронианства не было написано в эпоху Возрождения, как письмо Полициано Паоло Кортези.

И те, кто, как считается, обладал первоклассным красноречием, не похожи друг на друга, как было замечено Сенекой. Квинтилиан смеется над теми, кто считает себя двоюродными

братьями Цицерона, потому что они заканчивают период *cesse videatur*. Гораций выступает против подражателей, которые есть не что иное, как подражатели. Конечно, те, кто сочиняет только путем подражания, кажутся мне попугаями или сороками, произносящими то, чего они не понимают. Ибо тому, что они пишут, не хватает силы и жизни, не хватает импульса, не хватает эмоций, не хватает индивидуальности, лежит, спит, храпит. Там нет ничего правдивого, ничего твердого, ничего действенного. Но разве вы, спрашивает кто-то, не выражаете Цицерона? Что из этого? Я не Цицерон. Я выражаю, как мне кажется, самого себя. Кроме того, есть такие, мой дорогой Пол, которые выпрашивают свой стиль, как это было с хлебом, по частям, которые живут не только со дня на день, но и по сей день. Таким образом, если у них нет под рукой единственной книги, из которой можно почерпнуть, они не могут соединить три слова, не испортив их грубой связью или позорным варварством. Их речь всегда дрожащая, колеблющаяся, болезненная, одним словом, о них так плохо заботятся и плохо кормят, что я их терпеть не могу, особенно когда они выносят суждения о тех, чей стиль, так сказать, забродил благодаря глубокому изучению, разностороннему чтению и долгой практике. Но возвращаясь к тебе, Павел, которого я очень люблю, которому я многим обязан, чей талант я очень высоко ценю, я спрашиваю, не связываешь ли ты себя настолько суеверием, что тебе не нравится ничего, что принадлежит только тебе, и что ты никогда не отводишь глаз от Цицерона. Когда вы прочли Цицерона — и других хороших авторов — много и подолгу, измучили их, выучили наизусть, состряпали, наполнили свою грудь знаниями о многих вещах и теперь собираетесь сочинить что-нибудь сами, тогда, наконец, я бы хотел, чтобы вы плавали, как говорится, без пробок, иногда прислушивайтесь к собственным советам, отбросьте эту слишком угрюмую и тревожную заботу, чтобы стать просто Цицероном, - одним словом, рискуйте всеми своими силами (*Опера*, издание Грифиуса, Лион, 1537-1539, I, 251).

Автор этого письма, несмотря на свои юношеские успехи в просторечии, посвятил свои зрелые годы написанию латыни и преподаванию латинской и греческой литературы. К сожалению, его искусная латынь не побудила ренессансный классицизм отказаться ни от практики цicerонизма, ни от теории идеального великого периода.

Спустя примерно сорок лет после деструктивного анализа Полициано чичеронианство все еще было достаточно активно, чтобы вызвать сатиру на Эразма в *"Диалоге Чичеронианина"* (1528). Это *доведение до абсурда*, начиная с ошибки при использовании тезауруса Цицерона в качестве руководства по сочинительству, переходит к притворному использованию для обозначения христианской религии терминов, присущих классическому язычеству: Юпитер Оптимус Максим для Бога-Отца, Аполлон для Христа. Эразм забавляется, переписывая таким образом апостольский символ веры в терминах цicerона. Его точка зрения заключается не просто в педантичности такого язычества или его непочтительности, но в его нереальности. Могут быть заменены только слова; значение или внушение, в том или ином направлении, нарушается. Полициано высказал эту мысль более убедительно, потому что более практично. Озабоченность прошлым употреблением мешает выражению реальных вещей и мыслей в настоящем. Далее Эразм заставляет своего цicerоновца признать, что культ иллюзорен, что это мечта, которая, по мнению его собственных адептов, никогда полностью не сбывалась. Между прочим, имена, упомянутые таким образом в диалоге, принадлежат не только тем цicerонам, которые имели хотя бы временную известность, но и тем, кого история даже не знает.

Несмотря на эту разрушительную сатиру, Джулио Камилло с невозмутимой простотой подтвердил чичеронианство.

На латыни больше не говорят, как на нашем родном языке, или на французском; ее заперли в книгах. Поскольку мы ограничены тем, что черпаем его не из реальной речи, а из книг, почему бы не почерпнуть его скорее из совершенного, чем из низшего? Давайте сначала вернем язык в то состояние, в котором, как мы можем полагать, он был, когда его писал Вергилий или Цицерон, а затем уверенно будем использовать его, как это делал Вергилий или Цицерон? (*Trattato della imitazione*, 1544.)

В 1545 году Бартоломео Риччи, наставник сына Эрколе д'Эсте Лоренцо, завершил свой трактат "*О подражании*" цицероновским кредо и пространной защитой Лонголия. Таким образом, чичеронианство пережило как опровержение, так и сатиру. Еще в 1580 году Мюре, отказавшись от своего собственного раннего чичеронианства, атаковал его главную предпосылку - доктрину идеального великого периода. Его аргументация не педагогична, как у Полициано сто лет назад; это прямой вызов компетентности эпохи Возрождения в оценке латинского стиля. Его предыдущая *praelectio* основывалась на отличительных требованиях Тацита: практической философии, законченной экономии стиля. Эта вторая лекция о Таците посвящена возражениям. Предпочтение Светонию он просто отмечает. Но Тацит обвиняется в неточности. Кем? Вопискусом; а кто такой Вопискус? Тацит враждебен христианской религии. Должны ли мы исключить всех язычников? Остальная часть лекции посвящена стилю.

Остаются два возражения, выдвигаемые против Тацита неопытными людьми: что его стиль неясен и груб, и что он плохо пишет по-латыни. Когда я слышу жалобы на малоизвестность Тацита, я размышляю о том, как легко люди перекладывают свои собственные ошибки на других. [Я помню анекдот о человеке, который жаловался, что окна слишком маленькие, хотя настоящей проблемой было его собственное слабеющее зрение. Так, было слышно, как глухой человек жаловался на то, что люди говорят невнятно.]

Но Тацит, говорит другой, груб. Алчиати, восхваляя своего друга Иовия, не побоялся назвать истории Тацита колючими. Что ж, восхваление Иовия свидетельствует о таком же осуждении, как и обвинение Тацита. Нет двух более разных людей. Тацит не мог не вызвать неудовольствия человека, который так много ценил Иовия.... Ибо Иовий весь гладкий; в нем нет и следа той грубости, которая оскорбляет Алчиати у Тацита. Он не просто течет; он переливается через край.... Поскольку Алчиати боится грубости, меня тошнит от глупости. Пюре для младенцев; но дайте мне чашечку чего-нибудь с привкусом.

Наконец, те, кто признает за Тацитом другие его качества, все еще сожалеют о его плохой латыни. Первопроходцами этой клеветы, каждый из которых приложил немало усилий для толкования Тацита, были Алчиати и Ферре. Если бы они сами писали по-латыни так хорошо, как они думают, возможно, мы были бы обеспокоены их авторитетом. Кто-то может сказать, что вы осмеливаетесь судить таких людей? Они осмелились судить Тацита.... [Если мы можем знать латынь (как говорит Камилло) только по книгам (и, мы можем добавить, по сравнительно небольшому количеству книг), у нас меньше оснований судить об использовании латыни.]... Кто осмелится утверждать наверняка сегодня, когда "старые авторы" так превозносятся, что

подвергнутые сомнению фразы Тацита никогда не использовались этими “старыми авторами”? (Лейпцигское изд. 1660 г., т. II, стр. 108-112.)

Возможно, даже сейчас, хотя название ереси давно забыто, Цицероновское извращение подражания не исчезло. Но если этот вид имитации не допустим, то какие виды допустимы? Имитация стиля может быть наводящей на размышления, когда она остается подсознательной, не при вспоминании слов, а при адаптации запомнившихся ритмов. Преднамеренное соответствие, предлагаемое чичеронианством, может быть полезным только как упражнение, как изучение определенных эффектов путем их опробования. Однажды усвоенные, они становятся дополнительным ресурсом для пересмотра. В сочинении музыки, в творческом процессе донесения своего послания до аудитории, намеренное подражание стилю не имеет оправдания. Это, по крайней мере, помешало бы, а может и отклонить или затормозить. Поскольку чичеронианство смешивает два процесса, обычно разделенных, сочинение и переработку, оно стремится сделать стиль высокопарным.

Далее, чичеронианство ограничивает имитацию теорией перфекционизма. *"Подражание Христу"* (около 1460 г.) - это прямое обращение автора, озабоченного своим посланием. Себастьян Шатойон (1515-1563) переписал ее спонтанную латынь в Цицероновских интонациях. Она была несовершенной; он сделает ее совершенной. Если это было педантично, даже абсурдно, то в чем? Если *"Путешествие Пилигрима"* не следует переписывать в стиле Хукера или сэра Томаса Брауна, то почему? Потому что *the* единый идеальный стиль - это иллюзия.

Наконец, имитация не обязательно должна касаться стиля; она может касаться композиции; и для письма, адресованного реальной публике, это одновременно и более доступно, и более многообещающе. В реальном письме, то есть в послании, предназначенном для того, чтобы взволновать публику, имитация, как правило, меньше рискует и больше выигрывает в руководстве планом, всей схемой, последовательностью. Озабоченность эпохи Возрождения стилем и терпимость к публикуемым темам, как правило, заслоняли более широкие возможности.

Но нет никакого чичеронианства в том, что Кастильоне принял форму *"Оратора"* для своего *Кортегиано*. Хотя он, естественно, демонстрирует осведомленность о периодах мастерства Цицерона, он стремится не к соответствию стилю, а к тому, чтобы поместить типичного человека своего времени в литературные рамки, используемые Цицероном для описания типичного римлянина эпохи Августа. Ренессансное подражание стилю Вергилия часто было бесполезным; но *Иерусалим* Тассо был одушевлен и направлялся эпической последовательностью Вергилия. Робер Гарнье, подражая стилю Еврипида, упустил драматическую композицию; но Корнель уловил всю схему греческой трагедии. Такое масштабное подражание не налагает никаких ограничений на оригинальность. Признание древних достижений заключается в практической адаптации к собственной концепции, объекту и времени. В этом направлении классицизм семнадцатого века стал более плодотворным, чем классицизм шестнадцатого.

3. РИТОРИКА

Руководства и трактаты по риторике, опубликованные в пятнадцатом и шестнадцатом веках, демонстрируют заметные различия в традициях, объеме и тенденциях. Они варьируются от узкой концентрации на стиле до полного рассмотрения пяти частей риторики. Они демонстрируют как софистику, так и риторику. Некоторые упорствуют в средневековых предрассудках, в то время как другие восстанавливают классическое наследие Аристотеля и Квинтилиана. Работы, упомянутые ниже, типичны для многих руководств эпохи Возрождения.

В *Риторике* (1437?) Георгия Трапезундского вкратце показан весь классический объем: [22] *inventio*, исследование предмета и определение его *статуса*; *dispositio*, план и порядок; *elocutio*, стиль; *memoria*, искусство удерживать точку зрения для эффективного размещения; и *pronuntiatio*, подача. Он наиболее экспансивен в отношении первого, которым Средний возраст пренебрегал и неправильно применял. [23]

"Изложение риторики" Хуана Луиса Вивеса (*De ratione dicendi*, Брюгге, 1532; перепечатано в Vol. II издания его сочинений Майансиуса) является одновременно скудным и неопределенно общим.

Вивес настаивает на том, что риторика - это занятие не для мальчиков и что оно не должно ограничиваться дикцией. Но сам он вряд ли предлагает что-то конкретное по композиции. Книга I в основном посвящена предложениям (*compositio*), например, с расширением и лаконичностью, как в *копии* журнала Erasmus, и с точкой. Книга II предлагает краткие обобщения о типе или тоне стиля, об общепринятой оценке врожденных способностей в сравнении с изучением и доработкой, об учете эмоций и моральных привычек, о тройственной задаче обучения, победы и продвижения, а также о целесообразности. Книга III посвящена повествованию (история, примеры, басни, поэзия), пересказу, воплощению, комментарию. История как композиция вряд ли даже рассматривается.

Его случайное обсуждение риторики в "*О причинах коррупции в искусстве*" и "*О традиционной дисциплине*" (Vol. VI коллективного издания) не приносит большего удовлетворения. В Четвертой книге первого Вивес настолько неверно понимает классическое *изобретение*, что полностью исключает его из риторики. Таким образом, он практически одобряет процедуру тех логиков эпохи Возрождения, которые классифицировали *inventio* и *dispositio* в рамках логики. Классификация не была реформой; она просто с опозданием зафиксировала средневековую практику сведения риторики к стилю, полагаясь во всей активной композиторской работе на дебаты. И все же Вивес неоднократно отдает дань уважения как Аристотелю, так и Квинтилиану.

С другой стороны, краткое руководство Иоанна Цезария ("*Риторика*", Париж, 1542) возвращается к полному классическому объему. Источник, на который ссылаются наиболее явно и чаще всего, - Квинтилиан.

Но та более поздняя античная традиция, называемая софистической, которая отошла от риторики Средневековья, пережила также возрождение в эпоху Возрождения. Джулио Камилло (1479-1550), известный как во Франции, так и в Италии, опубликовал вместе трактат "О материале оратора" "Ораторский фонд" и другой "О подражании" (*Due trattati ... l'uno delle materie che possono venir sotto lo stile dell'eloquente, l'altro della imitatione*, Venice, 1544-1545). Его постоянная озабоченность связана с темами, заголовками, общими местами (*loci*), которые

определяют подготовку писателя. Таковы заголовки изощренного рецепта восхваления: рождение и семья, родной город, подвиги и т.д. Но sophisticated разработала такие очевидные предложения по изучению своего материала в системе, применимой как к материалу, так и к стилю. Источник Камилло:

the *идеи* Гермогена, который в каждой из них рассматривает восемь вещей: смысл, метод, слова, словесные фигуры, предложения, их сочетание, управление предложением (*fermezza*) и ритм. Но мой метод, возможно, проще, поскольку я иду не от форм (*forme*) к материалам, а от материалов к формам.... Я искал, сколько вещей может сочетаться для создания форм, и я нахожу (как я утверждал в своих латинских речах) не восемь вещей, как пишет Гермоген, а четырнадцать, которые могут использоваться для модификации любого материала. Это концепции или изобретения (*Trovati*), страсти, общие места, способы выражения (*le vie del dire*), аргументы, порядок, слова, словесные фигуры, предложения, связки, формы предложений, интонация (*gli estremi*), ритмы, гармонии.

Это сбивающее с толку перекрестное разделение могло бы послужить *доведением до абсурда* системы привлечения красноречия с помощью тем, если бы Камилло не пошел еще дальше в грандиозной символической схеме, озаглавленной "*Идея театра*" (Флоренция, 1550). Театр здесь - это не какая-либо реальная сцена; это многообразное представление мира, аллегорически представленное темами для любых литературных целей.

Отталкиваясь от средневековой или, возможно, неоплатонической предпосылки о том, что священные вещи не раскрываются, а изображаются, он делит свою книгу на семь *градаций*. Семь - совершенное число; например, семь планет, семь колонн Исаии, *терке кватерке* Верджилия и т.д. Каждое *grado* названо в честь планеты, атрибуты которой представляют собой смесь астрологии и мифологии, как в Средние века, но опять же с намеком на ориентализированный платонизм. Эта общая схема составляет первый раздел. Вторая озаглавлена "*Il convivio*"; третья - "*l'Antro*" и т.д. Цифра может отображаться более чем в одном *grado*.

Ссылаясь на эту книгу в своем "трактате о подражании", он говорит: "По темам и образам я расставил все заголовки, которых может быть достаточно, чтобы сгруппировать и подчинить себе все человеческие концепции". В том же трактате он даже рассматривает живопись и скульптуру как относящиеся к темам: род, пол, возраст, функция, анатомия, свет и тень, отношение и действие, адаптация к месту. Темы не могут идти дальше. Более того, система Камилло почти не касается композиции; все ее многообразие применимо к стилю. Таким образом, тем охотнее он принимает распространенное в эпоху Возрождения смешение поэтического с риторическим.

Another Ciceronian treatise on imitation is Bartolomeo Ricci's (*Bartholomaei Riccii de imitatione libri tres ad Alfonsum Atestium Principem, suum in literis alumnum, Herculis II Ferrariensium Principis filium* ... Венеция, 1545). Написанная якобы для руководства его учеником Альфонсо, она представляет собой дискуссию, а не учебник; но в глубине души автора преобладает концепция написания на латыни как темы для письма. В примерах соседствуют проза и поэзия, без различия поэзии и риторики. Обычные комплиментарные ссылки на современников и признанных гуманистов прошлого дают школьному учителю возможность продемонстрировать свое обширное знакомство. Полициано цитируется как бросающий вызов подражанию; но не приводятся ни его аргументы, ни тот факт, что он бросал вызов чичеронианству. Вместо того

чтобы цитировать свое письмо Кортези, Риччи просто хвалит ответ Кортези как элегантный. Цицеронианство Эразма также отвергается как атака на Лонгейля. Работа над книгой, как правило, продвигается от определения подражания (I) через его применение в композиции (II) к применению в стиле (III). Цицеронианство, подразумеваемое повсюду, сначала в классицизме, затем в результате все более широкого использования Цицерона в качестве модели, явно декларируется в III главе и поддерживается длительной защитой Лонгейля.

I. Подражание, практикуемое во всех видах человеческой деятельности, принято в литературе. Хотя Катулл в "Женитьбе Фетиды" и в "Отчаянии Ариадны" сказал последнее слово и все до единого, тем не менее Вергилий подражал ему в "Дидоне"; и у каждого есть свои достоинства. [Отрывки из Катулла являются типичными цитатами того периода.] Цицерон и Вергилий оба советовали и практиковали подражание. Зачем сводить следование природе к следованию самому себе? Следование природе требует не более чем естественности, то есть правдоподобия. [Противоречие здесь между природой в смысле природы человека и природой в смысле собственной природы (*ingenium*) непростительно. Далее, неясно, какое отношение это имеет к имитации.] Подражайте лучшим авторам, каждому в своем роде. Далее следует краткое изложение латинской литературы. [В книге нет четкого определения подражания как средства усиления литературного контроля. Это совершенно излишне показывает, что имитация широко распространена в искусстве; это не определяет границ и методов ее применения в письменной форме.]

II. Обзор возрождения августовской дикции в длинном списке гуманистов не доказывает ничего конкретного относительно подражания, в значительной степени это касается гордости за гуманистическую латынь. Ученым, однако, плохо платят. Врачи и юристы плохо пишут латыни. Учителя некомпетентны. Народный язык проник даже в школы; и даже Цицерона перевели. Давайте все объединимся, чтобы сохранить латинский стиль. Подражание - это не повторение, не копирование; должны быть вариации. Подражание Плавту и Теренцию было заимствованием греческих сюжетов [очень неточный отчет]. Вергилий подражал Гомеру даже в подъеме пассажей и создал лучшую бурю. Цицерон подражал греческим ораторам. Вергилий использовал "Фармасевтрию" Феокрита. [Он не имитировал это.] Использование Вергилием Катона и Варрона добавляет красоты стилю. [Это имитация или просто использование материала?] "Катилина" Саллюстия достойна восхищения, но она не исключает "Катилины" Цицерона. Итак, даже после Лукреция Овидий и Вергилий относились к богам. [Здесь просто путаница. Цицерон не подражал Саллюстию; он писал на ту же тему.] О разоблачении Андромеды рассказывают Манилий, Овидий и Понтан; и последний сделал это лучше всего. За сравнением "Дидоны" Вергилия с "Ариадной" Катулл следует другое *comparatio* не разъясняющее нам природу или метод подражания. Повторение литературных форм (история, изложение, мольба) приводит к утверждению, что Цицерон является лучшей моделью во всех трех стилях.

III. Тогда давайте возьмем Цицерона в качестве нашей модели. Пословицы, эпиграммы, определения могут быть восприняты как достаточно знакомые, чтобы стать общим достоянием. Способы варьирования этой модели изобилуют примерами в форме предложений и дикции как в прозе, так и в стихах. Книга завершается множеством проанализированных примеров из Лонгейля, опровергающих обвинение в том, что его творчество является *prostocento* или *стилизацией*, и выставляющих его идеальным чичероновцем. Риччи добавляет практический совет из своего собственного опыта. У него привычка начинать мальчиков с Теренция, потому

что сюжеты интересные, затем добавлять немного Цицерона и, наконец, давать им одного Цицерона.

Демонстрация красноречия Лонгейля - скорее эпилог, чем заключение. Этого недостаточно для оправдания чичеронианства, а тем более для объяснения имитации. Характер подражания, его пределы, его прибыльные методы все еще остаются расплывчатыми.

Того же года - "Обсуждения тосканского" Бернардино Томитано (*Ragionamenti della lingua toscana ... Венеция, 1545*). Подзаголовок продолжается: "где речь идет о совершенном народном ораторе и поэте ... разделен на три книги. В первом доказывается, что философия необходима для овладения риторикой и поэзией; во втором излагаются предписания оратора; а в третьем - законы, относящиеся к поэту и хорошему письму как в прозе, так и в стихах".

Диалог по форме, в академической обстановке, в основном представляет собой монолог Сперони с перерывами и посвящен в основном "совершенному оратору и поэту". Книга представляет собой высокопарный и размытый сборник традиционной риторики вперемешку с поэзией, с примерами под каждым условным заголовком. Петрарку считают образцом всего, даже аргументации. Идея поэтичности как особого способа композиции даже не возникает.

И. Спероне Сперони, главного героя, заставляют повторить свое утверждение о том, что изучение языка не является воротами к философии, и его эпиграмму: "Вещи делают людей мудрыми; слова заставляют их казаться такими". Томитано, очевидно, понимает его под тем, что философия питает стиль, а не философию стиля; поскольку Томитано продолжает выставлять Петрарку полным философии и совершенным по стилю. Данте менее осторожен, но Петрарка - сокровищница для всех писателей.

II. Стремление показать Петрарку приводит к странной интерпретации общепринятых разделов риторики. *Inventio*, "первая из тех пяти струн, на которых оратор создает наиболее плавную гармонию", - это "воображение вещей, обладающих правдой или, по крайней мере, правдоподобием", и его сразу же путают с *dispositio* (*compartimento*). Петрарка является примером не только *exordium* и *narratio*, но даже доказательств и опровержений. Из "трех стилей" ораторского искусства наивысшим является Боккаччо в "*Фьямметте*", средним - в "*Декамероне*". Но поскольку среди стихотворных форм самыми высокими являются *канцона*, *сестина* и *мадриале*; самыми простыми - *баллата*, *строфа* и *капитоло*, сонет, любимая форма Петрарки, должен быть средним. Под стилем доктрина "тон-цвет" легко сводится к непреднамеренному абсурду.

III. Различие поэта от оратора обнаруживается во многих подробностях в стихах. Феррарезе лучше всего удаются комедии, венецианцы - сонеты, маркиджани - *капитолий*, они из Виченцы - *баллате*, римляне - оды и гимны, падуанцы - трагедии, флорентийцы - чистый стих. *Изобретение* в поэзии - это повторение мифов, владыкой и хранителем которых является поэт. Прерывание! Как вы можете ставить Петрарку выше Данте, если вы начали с того, что настаивали на том, что поэт должен быть философом? Ответ (240): У Петрарки была вся философия, в которой он нуждался, и он использовал ее более поэтично. Хотя Данте был великим философом, Петрарка был лучшим поэтом. Когда Аристотель называет Софокла более совершенным, чем Еврипид, он не имеет в виду стиль [!]. В поэзии *dispositio* - это ровность, последовательность, гармония; а в *повествовании* действуют те же правила, что и в ораторском искусстве. Наставления Горация: начинать *in mediis*, сочетать наставление с

очарованием, обращаться за советом и пересматривать - все это повторяется. По запросу о стиле далее следует обсуждение слов, простых и составных, правильных и переносных, новых и старых. Наконец, компания присоединяется к приведению множества примеров.

Исчерпав заголовки, Томитано, таким образом, сбегает вниз. Он ни в малейшей степени не извлек пользы из возрождения Цицерона и Квинтилиана.

Ренессансный платонизм, оспаривая философию Аристотеля, атаковал также его риторику. Франческо Патрицци (1529-1597) в юности опубликовал сборник из десяти народных диалогов по риторике (*Della retorica, dieci dialoghi*, Венеция, 1552), “в котором, ” добавляет подзаголовок, - речь идет об искусстве ораторского искусства, причем причины ставят под сомнение мнение о нем древних авторов”. Платоновский диалог, за которым следят поверхностно, выходит за рамки достижений Патрицци. Обсуждая ораторское искусство (I) в целом, он переходит к его материалам (II, III, IV), его украшениям (V), его разделам (VI), качеству оратора (VII), искусству ораторского искусства (VIII), совершенной риторике (IX) и риторическому усилению (X). Очевидно, что это не логическое разделение и не последовательность, эти категории скорее являются последовательными открытиями для атаки. Патрицци предстает не только как платонист, но и как антиаристотелианец. Его основные разногласия связаны со сферой применения *риторики* Аристотеля, с доктриной подражания и с превращением риторики в искусство.

Что касается объема и материалов, то Аристотель непоследователен. Он говорит как о том, что у оратора нет материала, так и о том, что у него есть все материалы (25). Почему же тогда он тратил большую часть своей *риторики* на преподавание материалов, пренебрегая целями, идеями, формами, инструментами и упуская из виду *статус*? [Неверное толкование равносильно грубому искажению.] Возможно, нам не хватает какого-либо четкого определения оратора, потому что профессора настаивают на объединении под одним словом всех видов дискурса (27). Даже ораторские украшения не свойственны оратору. Его материалы такие же, как у экономиста, историка, поэта (37). Придав ораторскому искусству такой размах, как может Аристотель ограничивать его тремя видами? (60). [Очевидно, поверхностно, это скорее спор и придирка, чем опровержение.]

Что касается имитации, Патрицци считает, что художник олицетворяет не свою концепцию (*кончетто*), а сами объекты [ересь, которая вновь появилась совсем недавно, как “патетическая ошибка” Рескина]. Не прилагая усилий к пониманию того, что означает аристотелевское подражание, и игнорируя очевидный факт, что оно применимо к поэзии, он, таким образом, отвергает его путем отрицания.

Точно так же он считает, что риторика - это не искусство, потому что Платон говорит, что это просто навык (*peritia*).

Значение этой работы заключается в том, что в 1552 году венецианец, добивающийся признания в двадцать два года, мог использовать некоторые известные имена в диалогах, бойко пересказывающих Аристотеля, и даже найти издателя.

"Английская риторика" Томаса Уилсона ("*Искусство риторики*" для использования всеми, кто изучает красноречие, изложено на английском языке, Лондон, 1553 г. [переиздано до 1593 г.; ред. Г. Х. Мэйр, Оксфорд, 1909 г.]) практически охватывает древнюю схему, используя Цицерона и Квинтилиана, а также "*Риторику эпохи возрождения*" и многое заимствуя у Эразма.

В *Ораторских партиях* (Венеция и Париж, 1558) Якопо Броккардо подзаголовок точно описывает *elegans et dilucida* как *парафраз риторики* Аристотеля. То переводя, то перефразируя, он содержит в своих заголовках на полях достаточное оглавление.

Но возрождение полной классической традиции наиболее очевидно во всеобъемлющей итальянской риторике Бартоломео Кавальканти ("*Риторика*", 1555; второе издание, Венеция, 1558/9, переиздано в Пезаро, 1574). На 563 страницах, напечатанных мелким шрифтом, это строгая и последовательная риторика классического характера и масштаба. Исключительное избегание путаницы с поэзией проявляется в простом упоминании Вергилия и в лишении Петрарки его монополии как образца всего желательного как в прозе, так и в стихах. Платон встречается редко; Плутарх - еще реже. Основная масса проанализированных примеров взята из речей Цицерона. Демосфен встречается лишь реже. Примеры из Ливия и Фукидида обычно представляют собой воображаемые речи перед войсками. Все примеры, которые сами по себе не являются итальянскими, переведены. Гермогена цитируют примерно с полдюжины раз; Квинтилиана - вдвое чаще; но основным источником доктрины является *риторика* Аристотеля и, рядом с ним, его *Логика*. Книга постоянно и последовательно аристотелевская.

Вместо того, чтобы по привычке эпохи Возрождения посвятить себя в основной стиль, Кавальканти посвящает ему только одну из своих семи книг (V). Все остальное уходит на композицию. Книга I представляет собой четкий обзор области; II показывает способы *изобретательства* в каждом из трех типов ораторского искусства; III посвящена аргументации; IV - обращению к эмоциям и моральным привычкам; V, помимо обычных списков фигур, содержит необычно определенный подход к управлению предложениями (*compositio*) и скудное изложение *dispositio*; VI представляет типичные части речи, избегая распространенного смешения *narratio* (изложения фактов) с повествованием; VII посвящен подтверждению и заключению. Случайное возвращение к *диспозиции* снова расплывчато. У Кавальканти было достаточно оправданий в древней традиции, которая, как правило, наиболее слаба в своих рекомендациях относительно последовательности.

К счастью, собственный план Кавальканти ясен и довольно прогрессивен; и его приспособление к своему времени проявляется в том, что особое внимание уделяется третьему из древних типов ораторского искусства, таким речам, которые при случае были основной областью применения в эпоху Возрождения. Его недостатком является распространенный порок эпохи Возрождения - рассеянность. Помимо своей внутренней ценности, *Риторика* Кавальканти имеет историческое значение. Это дало более широкой аудитории справедливый и отчетливый взгляд на классическую риторику.

Шестнадцатый век завершился с полной классической доктриной, действующей в *Ratio studiorum* и в *Риторике* Соареса.

Глава IV

ПОДРАЖАНИЕ В ЛИРИКЕ И ПАСТОРАЛИ

1. ЛИРИКА

Лирика пятнадцатого и шестнадцатого веков демонстрирует широкое возрождение мер Августа на латыни. Тем временем подражание Петрарке сделало его итальянским классиком и европейским образцом. Таким образом, в Англии возрождение после скудного и вялого пятнадцатого века было стимулировано в шестнадцатом Италией. Но Франция показывает историю народной лирики на самых ярких этапах: (1) в формализации средневековых модусов *реторикерами*; (2) в стихотворных формах и дикции Леме́ра и Маро, стремящихся к разнообразию, не отвергая традиции; (3) в программе Плеяды восстания от традиции к классицизму, и особенно в экспериментах Ронсара с греческой одой; (4) в конечном преобладании сонета.

а) Латинская Лирика

Эпоха Возрождения изменила стиль латинской лирики и увеличила ее объем. Пятнадцатый век перешел от модусов средневековой латинской лирики к более прямому подражанию Вергилию и Овидию, Катуллу и Горацию. Между тем традиция написания латинских стихов в школе продолжала знакомить с этой метрикой каждого автора эпохи Возрождения. Разница заключалась в том, что теперь он использовал ее в своем собственном зрелом сочинении. Ибо гуманизм требовал даже от местных поэтов таких латинских строф, которые могли бы представлять произведения своих друзей, хвалить своих покровителей или отмечать государственные свадьбы, победы и торжественные въезды. Хотя даже опубликованные тексты на латыни часто были темами, они, по крайней мере, продвигали и подтверждали две широко распространенные литературные привычки эпохи Возрождения: контроль классической метрики и подражание. На протяжении всего Ренессанса следует предполагать, что в глубине души поэта хранится запас классических тактов и фраз.

Но латинская лирика эпохи Возрождения - это далеко не все темы. Для некоторых поэтов латынь действительно была средством написания текстов. Гуманистическая тревога и претензия на классическую дикцию действительно могли бы помешать лирике, но не могли подавить ее. Понтано (1426-1503), чьи латинские стихи занимают почти семьсот современных страниц, написал немало таких прямых и предельно лиричных произведений, как его *Наения*. Ян Эверартс из Мехлина, известный в литературе как Секундус (1511-1536), даже положил начало лирической моде в Италии и Франции, а позже и в Англии, со своей *Басей*. Очевидно, вдохновленные Катуллом, они обладали собственным качеством и влиянием.

б) Италия и Англия

Прогресс народной лирики был наиболее устойчивым в Италии, потому что там триумф народной лирики был признан самым ранним и последовательным образом. Средневековые лирические формы, заимствованные в основном из провансальского языка — *канцона*, *баллата*, *сестина* и *сонетто*, — все они были исследованы Данте; и один из них, сонет, получил от Петрарки марку, которая придала ему европейскую ценность. Рядом с гуманистическим культом августовской латыни возник культ Петрарки как народного классика. Благодаря самому Петрарке и его подражателям пятнадцатого века сонет стал наиболее

распространенным лирическим способом как для отдельного, самодостаточного произведения, так и как лирическая единица в цепи повествования.

В Англии, где диапазон средневековых строф был более узким, лирика пятнадцатого века была скудной. “Переходная эпоха”, как ее апологетически называют, была периодом средневекового упадка, заикливания на средневековых образцах. Без особого обмена идеями, без общей уверенности в технике стихосложения, оно часто бывает рассеянным и беспорядочным, как у Лидгейта. Изучение Скелтоном латыни оставалось совершенно в стороне от его вялых и неистовых английских стихов; а английская лирика пятнадцатого века в целом является одновременно условной и слабой. Возрождение шестнадцатого века, к которому стремился Петрарка, привело здесь, как и везде, к распространению сонетов. Его пионером был сэр Томас Уит (1503-1542). Начав с той связи лирики с музыкой, которая должна была занимать Ронсара, цenia Чосера, но читая его по несовершенным текстам, он рано перешел от нескольких *рондо* типа Маро к сонету Петрарки. Две трети его сонетов являются переводами или отголосками самого Петрарки, либо заимствованы у его подражателей. Вийт продолжил изучение итальянского языка в октавах и *римской терце* и, кажется, читал, помимо Ариосто, Аламанти, Навагера и Кастильоне, *Поэтику* Триссино (1529). Предыдущее столетие принесло итальянское влияние на изучение английского языка; это первое явное литературное влияние со времен Боккаччо на Чосера. Его друг Генри Говард, граф Суррей (1517-1547), продвинул эту идею вперед. Точно так же, следуя Петрарке и петрарчанам, экспериментируя с *римской терцей* и другими строфами, он сделал итальянскую метрику более знакомой и, в частности, помог установить среди елизаветинцев ту форму сонета, которая называется шекспировской.

с) Франция

Франция наиболее отчетливо демонстрирует всю историю ренессансной лирики. Начало истории средневекового народного искусства припевных строф продемонстрировало там наиболее систематическую разработку. В 1501 году Антуан Верар напечатал в Париже огромную коллекцию *балад, рондо и вирле* под названием “*Сад изящных искусств и флер реторики*”. *Реторика*, или, более конкретно, *вторая реторика*, означает искусство стихосложения; введение разъясняет это в анонимном трактате. Pierre Fabri incorporated the treatise in his *Grande et vraie art de pleine rhétorique* (Rouen, 1521). *Плейн* означает просто включение как прозы (часть I), так и стихов (часть II). Полноту в каком-либо другом смысле вряд ли можно найти в *биографиях* того периода. В них представлены в основном фигуры речи и стихотворные формы. Это книги по стилю, ибо так называемая школа *реторикеров* была посвящена главным образом словесным и метрическим изощрениям.

Но как Вийон показал в начале пятнадцатого века, что *баллада* не умерла, так и Жан Лемер (с 1473 по 1520 год) был достаточно поэтом, чтобы быть не просто *ретроспективистом*. Правда, он продолжил звенящую итерацию. Двойной виреле, составленный из двух рифм, начинается следующим образом:

Hautains esprits du grand royal pourpris,

Je suis épris par mouvements certains

De bien servir la reine de haut prix.

Mais trop *surpris* est mon coeur malappris ... (стр. 128).^[24]

Но Лемэр обычно обращался с подобными рецидивами более деликатно.

Notre âge est bref comme les *fleurs*

Dont les *couleurs* reluisent peu d'espace.

Le temps est court et tout rempli de *pleurs*

Et de *douleurs*, qui tout voit et compasse.

Радость се *прошедшего*; с любовью, с таким *лассе*

Et *entrelace* un peu de miel bénin

Avec l'amer du monde et le venin ... (стр. 17).

Используя несколько популярных средневековых строф, он признал Петрарку и Серафино д'Аквилу (стр. 238), сочинил первую часть своего "*Согласия двух языков*" в римской терции экспериментировал с александрийскими стихами. "Обогащение", позже предложенное Дю Белле, он опробовал в таких латинизмах, как *aurein*, *calefaction*, *collocution*, *oscultation*, *congelative* и *glandifère*. Фрагменты его пасторального убранства могли бы быть написаны в Плеяде.

A son venir Faunes l'ont adoré,

Satyres, Pans, Aegipans, dieux agrestes,

Et Sylvanus, par les bois honoré;

Nymphes aussi, diligentes et prestes,

A la déesse ont offert leur service,

Tout à l'entour faisant danses et festes.

Les Napées, exerçant leur office,

Аргентинский бульон fontaines fontaines,

Créant un bruit à sommeil très propice.

Puis à dresser les tentes célestines

Ont mis leur soin les mignonnes Dryades,

Faisant de bois ombrageuses courtines.

(*Concorde des deux langages*, p. 243).

Но вся аллегорическая схема этого стихотворения такая же средневековая, как у Чосера в "*Собрании Фолов*". Ибо Лемэр до сих пор использует мифологию не для классической аллюзии,

а в средневековом смысле как продолжение аллегии. Хаос и Фурии, Гименей, Эреб, Меркурий и Янус перечислены (стр. 172-173) вместе с олицетворениями Чести, Благодати, Победы и Раздора. Средневековая адаптация заимствует из *Романа де ла Роуз* Бель-Аккуэй роль иподьякона в храме Венеры (стр. 252); ибо храм, как и у Чосера, является церковью и хранит реликвии. Даже Ипполит является “*святым мучеником*” (стр. 223); а три богини на суде Париса одомашнены во Фландрии своими “*венериными телами*”. Жан Лемер не был предшественником классицизма.

Как и Клеман Маро (1495-1544). Он выучил сонет в Лионе и в Италии, не понимая ни его особой ценности, ни его будущего. Для него это была всего лишь еще одна форма эпиграммы, встречающаяся также *вдизайне*. Он продолжил *балладу*, адаптировал *рондо*, написал много восхвалений, ни разу не провозгласив себя *вейтсом*. Его послания, элегии, эпиграммы, его эксперименты с александрийцами, его подражания Марциалу предполагают более нормальное развитие событий, чем смена акцента и направления в Плеядах.[\[25\]](#)

Чтобы узнать о новом дне сонета в Лионе, мы должны обратиться к Луизе Лабе (около 1520-1566). Буржуазка коммерческого и литературного, французского и итальянского города Лион, сочиняющая песни иногда на итальянском, а иногда и на французском, она говорит на отборном языке культуры без парада. Ее сонеты[\[26\]](#) прямолинейны и предельно лиричны. Их литературное происхождение действительно можно найти, но оно никогда не выдвигается. Все ее несколько классических аллюзий знакомы. Простая мифология ее прозы “*Дебют фоли и любви*” выдержана в бургундской манере Жана Лемера. Ее стихи как бы неизбежно являются петрарковскими, потому что таков был преобладающий стиль ее места и времени. Таким образом, называть ее предшественницей Плеяды может ввести в заблуждение, поскольку она не указывает ни на школу, ни на дату рождения.

Французскому гуманизму все еще предстояло попытаться применить более строгий классицизм, не адаптируя, а подражая, не одомашнивая, а импортируя. Древние боги должны были быть воспеты в стиле Вергилия или Овидия. Оды должны были быть горацянскими, а могли быть и пиндаровыми. Лирическая дикция должна была быть “обогащена” за счет вплетения правильных аллюзий в классические фразы. Таким образом, аллюзионная ценность была бы повышена за счет привлечения культуры слушателя к ответу на культуру поэта. Поскольку поэзия могла бы возвыситься, если бы она стала ученой, поэты должны были быть *докторами*. Что касается недостаточно образованных читателей, то с ними не следовало считаться. Ронсар повторил Горация *Odi profanum vulgus et arceo*. Пусть поэт ищет “подходящую аудиторию, хотя и немногочисленную”. Вся эта теория поэтических аллюзий, кажется, для нашего века взорвана. Она приходит к нам через ту стандартизированную поэтическую дикцию восемнадцатого века, которая была отвергнута романтическим бунтом. Современные читатели, которые, следовательно, не в настроении, должны относиться ко многим текстам эпохи Возрождения терпимо. “Аврора, покидающая ложе Титона”, хотя и была всего лишь украшением Вергилия и несколько поблекла в средние века, все еще не была привычной для растущей аудитории шестнадцатого века. Но если бы намек, далекий от того, чтобы быть устаревшим, был незнакомым, даже непонятным? Вместо того чтобы *априори* отвергать классические аллюзии как помеху лирике, мы можем научиться оценивать их ценность на

основе реального опыта эпохи Возрождения. То, что язык поэзии должен напоминать греческий и римский, было постулатом эпохи Возрождения.

Ранний классицизм Ронсара, восставший против затянутой *реторики*, напоминал, конечно, Вергилия и Овидия, Катулла и его подражателя Секундуса, иногда Клавдиана и Понтано, но в основном Оды Горация. Иногда он даже перефразирует, как, например, когда сочиняет французскую *песню Fons Bandusiae*; часто он адаптирует фразы; чаще всего он следует горацанской лирике. Если он иногда снисходит до средневековой формы, он придает ей классический стиль. Кроме того, изучение греческого языка под руководством Дората привело его к подражанию Каллимаху, а затем Пиндару. Воспоминания Каллимаха едва ли выходят за рамки обычного ренессансного подъема фразы или намека, того словесного классицизма, который был привычен в то время; но у Пиндара он научился кое-чему другому.

Дошедшая до нас поэзия Пиндара почти полностью является восхвалением победителей панэллинских состязаний. Восхваление было поэтической модой и в эпоху Возрождения, потому что это было средство публикации. Греки оправдывали это миссией поэта - даровать славу. Хотя Ронсар использует эту идею в надменном провозглашении своей собственной высокой функции, у него уже было достаточно древних оснований для этого в Горации. То, чему он в дальнейшем научился у Пиндара, было техническим, более широким диапазоном лирической композиции. Энкомиум, сведенный к рецепту в позднегреческом ораторском искусстве, ранее принял определенную форму в греческой поэзии. Главными темами пиндарийского празднования олимпийского победителя являются его семейная линия и его родной город. Каждое из них перенесено в легенду и миф либо посредством намеков на то, что панэллинская аудитория знала как обычную традицию, либо в более длинных одах посредством стихотворного повествования. Стихотворение часто заканчивалось призывом жить достойно прошлой и настоящей славы. Эти традиционные мотивы Пиндар метрически реализовал в последовательности строф и антистроф. Не рассматривая, насколько строго Ронсар следовал греческому стилю, достаточно сказать, что его французская адаптация осуществляется триадами: строфа, антистрофа, эпод. Хотя обычно он следовал более коротким одам Пиндара, в его "Оде королю о мире" (1550) десять триад; в его "Оде Мишелю де Оспиталю" (1550) двадцать четыре. В последнем юные Музы воспевают Юпитеру битву олимпийцев с Титанами; и далее следует историческое видение прогресса поэзии. Таким образом, греческая схема приглашала Ронсара к более широким приключениям в метрике, к более отдаленным повторениям и большим лирическим гармониям, чем предлагал Гораций.

Хотя метрический эксперимент резко прекратился у Ронсара в 1550 году, позже он принес плоды у Спенсера. Более длинные стихи по случаю, таким образом переведенные с греческого столь искусным метристом, были перенесены под влиянием Плеяды в Англию. Но "*Эпиталамион*" Спенсера (1595) и "*Проталамион*" вместо того, чтобы конкретно соответствовать системе стихосложения Ронсара, более широко и разнообразно следуют идее большего метрического охвата, создавая строфу из восемнадцати строк.^[27]

Почему Ронсар отказался от подобных мер в 1550 году в возрасте двадцати семи лет? Пиндарическая ода время от времени встречается в народной поэзии и иногда пользовалась ограниченной популярностью. Более или менее греческий, он часто, как у Ронсара, заученный и часто претенциозный, с видом вдохновения. Один из его редких успехов был достигнут более двух столетий спустя в Англии с Греем. Это никогда не сохранялось в лирической поэзии.

Ронсар продолжал печатать свои "Пиндарики" среди своих сборников стихотворений; но он больше никогда не сочинял в этих лирических манерах. Находил ли он их неподатливыми для своего языка или для своих собственных наклонностей? Выведя аллюзив за пределы понимания любой значительной аудитории, понял ли он, что лирика на свой страх и риск отстраненна? Мы можем частично угадать ответ из "Таймс".

Лирика эпохи Возрождения процветала благодаря обучению до тех пор, пока была адресована особой аудитории и завоевывала репутацию у покровителей, которым обучение могло быть полезно для их иждивенцев. Придворный поэт, естественно, льстил принцам или их министрам, предполагая, что они знакомы с классикой, в то время как он демонстрировал свою собственную. Но печатники расширяли аудиторию. Хотя 1550 год был слишком ранним для того, что мы сейчас называем читающей публикой, круг читателей, обладавших определенной культурой и желавших большего, расширялся, особенно в торговых городах. Поэты могли начать обращаться к ним напрямую. Сорок лет спустя Спенсер, все еще практикующий епосium, чтобы завоевать положение, при котором он мог бы писать, почувствовал английскую читающую публику и согласовал длинную строфу, не прибегая к греческой метрике. Хотя лирика эпохи Возрождения оставалась в значительной степени аристократической, даже Ронсар, сам аристократ, мог счесть миссию распространения славы меньшей, чем возможность более широкого слушания.

Для такой широкой привлекательности самым готовым способом был сонет. Приняв схему Маро, Ронсар ограничил свою собственную практику несколькими типами, особенно подходящими для музыки. Используя таким образом новое полифоническое искусство голоса со струнным аккомпанементом, он применил древнюю идею спетой лирики к реальному пению своего времени. Мастерски модулируя свои многочисленные сонеты, он демонстрировал равный контроль и в других строфах. История литературы показывает, что эти знакомые формы стали для Ронсара более подходящим образцом, чем ода. Его пиндарики были отправлены в музей; его более акклиматизированными горацянскими одами пренебрегли; но время не потускнело:

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,

Assise auprès du feu, deuidant & filant,

Direz chantant mes vers, en vous esmerueillant,

Ronsard me celebroit du temps que i'estois belle.

Lors vous n'aurez seruante oyant telle nouuelle,

Desia sous le labeur à demy sommeillant,

Qui au bruit de mon nom ne s'aille resueillant,

Benissant vostre nom de louange immortelle.

Je seray sous la terre & fantôme sans os

Par les ombres myrteux ie prendray mon repos:

Vous serez au fouyer vne vieille accroupie,

Regrettant mon amour & vostre fier desdain.

Viuez, si m'en croyez, n'attendez à demain:

Cueillez dés aujourd'hui les roses de la vie.[28]

Жизнь коротка; “собирайте розы, пока можете”; тема вечная, лирическая банальность. Его передача часто была условной, но часто, как здесь, индивидуальной, потому что глубоко осознанной. Сонет прямой, непосредственный, в отказе от всякой детализации и всякого отвлечения. Здесь нет аллюзий, только образы. Свет свечи, очага, ткацкий станок, песня, произносимые слова более четкие, потому что они неизменны. Прилагательных немного. Текст упрощен. Но образы позы и жестов повторяются, чтобы задать настроение: “ассистируй о деле, девиант и филант”, “деми соммей ” ... réveillant,” “accroupie.” Это дикция текстов песен, у которых нет даты. Ибо дело не в абстрактном превосходстве сонета как стихотворной формы; дело в привлекательности формы и дикции для более широкой аудитории, в передаче поэзии, а не в ее демонстрации. Ронсар демонстрирует эту силу прямой привлекательности в своей не менее популярной книге *“Все в розовом цвете”*. Вошедшая в его первую книгу од, она не имеет греческих особенностей. К 1550 году, исследовав более отдаленные способы, чтобы удовлетворить особые запросы своего круга и собственную склонность к обучению, он вернулся к ставшим привычными лирическим формам.

Последовательность сонетов, использование сонета в качестве лирической единицы в повествовании, предполагающем прогресс, получила более отчетливое развитие в Англии. Хотя сонеты Ронсара появляются сериями, адресованными Кассандре, Марии или Элен, сцепление более очевидно в *“Астрофеле и Стелле”* Сидни и у Шекспира. Спенсер, полностью осведомленный о Плеяде, не давал себе такого строгого образования, как Ронсар. Обычно он останавливался на старинных строфах и заимствованных фразах. Но он больше полагался на мифологические аллюзии. Таким образом, он украсил не только *“Королеву фей”*, но даже свой лирический триумф, *“Эпиталамон”*. В более поздних стихах Ронсара такой орнамент используется более осторожно; последнее стихотворение Спенсера все еще обращается к нимфам, Юпитеру, Леде и Гесперу. Лирический опыт эпохи Возрождения можно суммировать в этих двух поэтах. Посвященные национальному возрождению народной поэзии, питаемые латынью и греческой античностью, опытные метристы, они вместе показывают пределы подражательного классицизма. Отвечая особым требованиям своего времени, они использовали классику для подтверждения своих знаний. Таким образом, их лирическая среда была перегружена. Его формы иногда были такими странными, его дикция часто такой перегруженной, что приходилось жертвовать лирической прямоотой, особенно непосредственной передачей ощущений. Лирическая аллюзия была вытеснена за пределы ее лирической ценности. У менее известных поэтов этого часто было достаточно как самоцели. Ренессансное “обогащение” часто становилось просто декоративным расширением. Но Ронсар, а затем и Спенсер выжили, чтобы объединить свой опыт классицизма в своем обращении к начинающим любителям поэзии.

2. ПАСТОРАЛЬ

Пастораль - давняя мечта. Классифицируемая современной психологией как бегство, она в различных формах была поэзией города, тоскующего по стране. Слово, обозначающее пастухов, в то же время подразумевает, что его пастухи не настоящие, а вымышленные. Аллегоризированные или иным образом манипулируемые, они не настоящие люди, которые на протяжении всей истории день и ночь ухаживали за животными на открытом воздухе, не настоящие сицилийцы, даже не пастухи, которые в рождественских спектаклях приносили английские игрушки младенцу-Спасителю. Все это реально; пастухи пасторали, одетые в пастушеские одежды, поют другие песни. Действительно, пастораль часто была искусственной, и это легко сделать, но не всегда, не обязательно. Городская мечта о сельской “простой жизни”, в конце концов, является повторяющимся фактом. Хотя она может быть сентиментальной, конвенционализированной, риторической, то же самое может быть и с другими мечтами. Вместо того чтобы исключать это произведение, мы можем изучить его литературную жизнеспособность. Кроме того, у него есть особая претензия. Пастораль, варьирующаяся от лирической до повествовательной и драматической, от александрийско-греческой до английской эпохи Елизаветы, предлагала в моде эпохи Возрождения широкую школу подражания.

Вкус Ренессанса к греческому склонялся к той более поздней литературе, которую называли александрийской: к неоплатонизму, к риторике Гермогена, к Каллимаху чаще, чем к Пиндару, к византийским подражателям Анакреона и византийской антологии эпиграмм, к описательным фрагментам, вставленным в это позднее ораторское искусство, называемое софистическим, и в “Греческие романы”, как к длинным мелодрамам, рассказанным Аполлоном, Гелиодором и Татием, так и к идиллическим *Дафнису и Хлое* того же Лонга, которого называли “софистом”. Но литературным кредо эпохи Возрождения для латыни был классицизм. Склонный скорее к размаху таких более поздних поэтов, как Лукан, и даже к Авзонии и Клавдиану, Ренессанс исповедовал свою веру в художественную сдержанность Вергилия. Теперь пасторал обещал примирить Александрию с имперским Римом. Он мог обратиться за украшением как к софистам, так и к Овидию. Это были и Феокрит, и Вергилий.

Все дошедшие до нас поэмы Феокрита ни в коем случае не являются пасторальными. Называемые идиллиями, то есть маленькими стихотворениями, они представляют собой любовную лирику (II, III, XX); эпиграммы, то есть надписи того рода, которые собраны в *Антологии* (XXVIII и последующие); мифы (I часть, XI, XIII, XXIV-V); энкомии (XIV часть, XVI-XVIII, XXII); и мимы, то есть драматические диалоги (X, XV). Только семь из них, несомненно, принадлежат ему, - это такие поэтические поединки между пастухами, которые стали называться эклогами (I, IV-VII, X, частично XIV). Хотя это очаровательное разнообразие подсказало современным критикам намеки на более позднее развитие пасторали, особенно в сторону драмы, живой реалистичный диалог (XV) между двумя горожанками на фестивале Адониса существенно отличается от пасторали. Также неверно по отношению к обоим поэтам говорить, что пастораль у Феокрита была свежей и естественной; у Вергилия она стала искусственной. Оба поэта знали местность, Вергилий, по-видимому, лучше Феокрита; но ни один из них не дает ей того прямого выражения, которое в наше время называют поэзией природы. Феокрит специфичен для дикой оливы, гороха и желудей; иногда конкретен для дымчатого куриного насеста, колышущихся зеленых листьев или хохлатого жаворонка. Для александрийца он исключительно свободен от растягивания описательных экспонатов; но у

него есть александрийская привычка видеть природу через искусство. Горго и Праксиноя (XV) передаются их болтовней; а в "панихиде по Адонису" *путти* на церемониальном покрывале изображены как неоперившиеся соловьи, пробующие свои крылья. Сицилия кажется нам романтической с ее голубым морем, дикими нагорьями и вулканическими кручами. Пастухи Феокрита жили ближе к утонченным Сиракузам, Агригенту или другим западным городам Древней Греции. В отличие от всего остального, Феокрит и Вергилий похожи в том, что смотрят на страну глазами города.

В *буколиках* Верджилия пастораль предстает в ее наиболее знакомой форме. Один из немногих школьных учебников, сохранивших свое место с древних времен до наших дней, он впитал в себя тысячи последовательных стихотворных схем лирического конкурса на получение какого-нибудь деревенского приза и идею о том, что этот конкурс, символизирующий какой-то другой, более важный, может выражать собственные надежды и страхи поэта. Таким образом, в школе, как с незапамятных времен мальчики получали свои первые представления о житейской мудрости, заучивая латинские басни о животных, так и латинскую грамматику с латинскими стихами они изучали из соперничества пастухов, олицетворяющего более широкую борьбу. Поскольку многие мальчики эпохи Возрождения продолжали подражать *буколикам* когда они выросли, многие эклоги эпохи Возрождения стали темами для публикаций. То, что эклоги Вергилия сохранились до наших дней, свидетельствует о бессмертии. Они не нуждаются в дальнейших похвалах; но, будучи использованными для грамматики, их нужно перечитывать для изучения поэзии и истории литературы.

Вдохновение Феокрита, изящно признанное Вергилием (IV, VI, X), вряд ли можно назвать стилем. Избегание описательной растянутости, предпочтение конкретного указания орнаменту - это личный выбор Вергилия.

Pauperis et tuguri congestum caespite culmen (I. 69)

Более характерным для его экономичности является использование конкретных предикатов.

Molli paulatim flavescet campus arista,

Incultisque rubens pendebit sentibus uva;

Et durae quercus sudabunt roscida mella (IV. 28).

Более лаконичный по стилю, чем Феокрит, и более серьезный, он вполне независим по композиции. "*Фармасевтрия*" (VIII) обязана второй идиллии Феокрита немногим, кроме сюжета. Восхваление *Поллиона* (IV), вместо того чтобы следовать изощренному рецепту пункт за пунктом, выбирает и вплетает в целостное видение Золотого века. Но такая экономия фраз и движений, похоже, оказала меньшее влияние на создание моделей для его эклог, чем использование им соперничества пастухов для обозначения более масштабной борьбы и личных проблем.

Нравоучительная эклога была знакома по школьному учебнику под названием *Auctores octo*. В том виде, в каком он использовался в Труа в 1436 году, этот сборник содержал, наряду с *Изопетом* (басни Эзопа), *Катонетем* (максимы Катона) и другими средневековыми сборниками, *Теодолет*. Произведение, получившее такое знакомое название, называется *Theodulus* (или *Liber Theoduli*), эклога для сравнения чудес Ветеранского заветования с

комментарием ветерана поэта. Он сопоставляет языческие и христианские примеры в состязании Лжи (Pseustis) с Истиной (Alethia), которая оценивается Разумом (Phronesis). Вероятно, относящаяся к девятому веку, она была напечатана еще в шестнадцатом.[29] На литературное использование латинских эклог в последующие столетия достаточно указывает книга Данте "В ответ Джованни ди Вирджилио". "Вергилианская *буколика Кармен*" Петрарки выражает реальный конфликт христианской и языческой поэзии. Эклоги Боккаччо менее самобытны, чем его итальянское прозаическое повествование *Амето*. Хотя эта книга намного длиннее любой предыдущей пасторали и изобилует пространными описаниями, ее следует запомнить не только из-за ее пасторальной обстановки, но и из-за чередования стихов и из-за ее мифа. Последовательные беседы пастуха с нимфами и полубогинями символизируют переход от земной любви к небесной.[30]

Но у гуманизма должны быть свои собственные эклоги и свой собственный символизм. Эклоги (1498) Мантуана (Баптиста Спаньоло, известный как Мантуанус, 1448-1513) были изъяты из толпы гуманистов, поскольку были приняты для использования в школе. Имитация, предложенная таким образом примерно через двести лет, была тем легче, что они гораздо менее лаконичны, чем у Вергилия. Генеральный викарий кармелитов, Мантуан, несомненно, отчасти был обязан своей популярностью своему назиданию. Тем не менее, он признает ту классификацию, на которую позже напал Эразм как на языческую: *Topans*, например, или *Regnator Olympi* для Бога. Эклога III представляет условность безнадежной, несчастливой любви; IX - условное противопоставление страны городу; но X заставляет пастухов обсуждать фактический спор о наблюдателях. В эклоге IV женщины по-прежнему, как и прежде, *раболепного рода, crudele, superbum*. Большинство его примеров являются классическими, и мальчики могли бы научиться одновременно распознавать намеки и остерегаться женщин. Мантуанский язык иногда балуется игрой слов.

invida res amor est, res invidiosa voluptas (II. 167).

Nescio quis ventos tempestatesque gubernat;

id scio (sed neque si scio, sat scio, sed tamen ausim

игра в кости?) (III. 12-14).

his igitur quae scire nefas nescire necesse est

posthabitis (III. 41-42).

Он может не заметить неуклюжую внутреннюю рифму.

quae mea sit me cogit amor sententia fari

либерализм в отношении *этого* (II. 160-61).

Но в целом он столь же совершенен в непринужденности, как и в классицизме.

Через шесть лет после сборника Мантуана другой итальянский автор латинских эклог, Якопо Санназаро (1458-1530), опубликовал пастораль на народном языке "*Аркадия*" (1504),[31] настолько популярную, что она стала почти типичной для XVI века. Хотя название греческое, Аркадия и Аркадянин с тех пор напоминают о Санназаро. Через него, больше, чем через какое-

либо другое отдельное влияние, народная пастораль распространилась по Западной Европе. Ибо он собрал в прозаическом повествовании со стихотворными вставками большую часть того, чем стала пастораль за свою долгую историю. Пропитанный Вергилием, знакомый среди других латинских поэтов и с греческим, он уловил возможности *Амето* Боккаччо; и хотя он повсюду черпает из литературы, никогда непосредственно из жизни, он был достаточно художником, чтобы ткать оригинально. *Аркадия* демонстрирует имитацию эпохи Возрождения в лучшем виде.

Чаще всего глаза привлекают высокие и раскидистые деревья, выращенные природой в суровых горах, чем культурные растения, подстриженные умелыми руками в декоративных садах; и гораздо приятнее слышать диких птиц, поющих на зеленых ветвях среди уединенных зарослей, чем среди городской толпы дрессированных птиц в красивых и украшенных клетках. По этой причине, как мне кажется, и лесные песни, начертанные на жесткой коре буков, восхищают читателя не меньше, чем отборные стихи, написанные на прекрасных страницах иллюстрированных томов; а навощенный тростник пастухов в их цветущих долинах, возможно, звучит приятнее, чем отполированные и хваленые инструменты музыкантов в церемониальных залах. И кто сомневается, что более привлекательным для человеческих умов является фонтан, естественным образом бьющий из живой скалы, окруженный зеленой травой, чем все остальные, созданные искусно из белейшего мрамора, сверкающего золотом? Конечно, как я полагаю, никто. Полагаясь, следовательно, на это, я вполне могу на этих пустынных склонах, перед внимающими деревьями и теми немногими пастухами, которые могут быть там, рассказывать грубые эклоги, вытекающие из русла природы, оставляя их такими же лишенными украшений, какими я слышал их в исполнении пастухов Аркадии под жидкое журчание их фонтанов. Ибо не единожды, а тысячу раз горные боги, покоренные их сладостью, внимательно прислушивались к ним; и нежные нимфы, забыв преследовать свою блуждающую добычу, оставили свои колчаны и луки под высокими соснами Менала и Лика. Поэтому я, если позволите, предпочел бы иметь честь прикоснуться губами к скромной трости Коридона, давным-давно преподнесенной ему Даметасом в качестве драгоценного дара, чем к звучному кларнету Паллады, которым самонадеянный сатир бросил вызов Аполлону на его собственную гибель. Ибо, несомненно, лучше хорошо возделывать небольшой участок, чем оставить большой из-за плохого обращения, грязно заросшим жнивьем.

Ближе к вершине Парфенио, небезызвестной горы пастушьей Аркадии, раскинулась восхитительная равнина, не очень обширная по размерам, ограниченная застроенностью местности, но настолько заросшая прекраснейшей и зеленой травой, что только спортивные стада, жадно пасущиеся там, нарушают вечную зелень. [Далее следует список его деревьев с соответствующими прилагательными и аллюзиями. Весной, когда поляна в самом расцвете сил, пастухи собираются там, чтобы помериться своим мастерством владения копьем или луком, прыжками и деревенскими песнями. В это время Эргасто, хандривший в стороне, получил вызов от Сельваджио в "*терце рима*".]

Таковы прелюдия к "*Аркадии*" и ее первая эклога; и так продолжается. Ибо вся книга представляет собой чередующийся ряд прозаических описаний и текстов песен. Здесь нет повествовательной последовательности и прибытия. Нам приказано задержаться в Аркадии, переходить только от одной группы к другой. Чередование прозы и стихов, столь же древнее, как у Боэция, было новым для pastoral. Для своего времени беглая ритмичная проза, одновременно легкая и упорядоченная, была отличительным достижением. Стих компетентен в

значительном диапазоне размеров. И проза, и стихи, будь то воспоминание о пасторальных гекзаметрах или ощущение ритма, естественного для итальянской речи, в основном дактилические. Метр XII заканчивается дактилем в каждой из его 325 строк; но привычка Санназаро не является таким *проявлением силы*. Его дактили не настойчивы; они просто преобладают в приятном разнообразии. Ибо он прилежен к вариациям. В первой эклоге ответ Эргасто связывает внутренней рифмой около десяти терцетов (строки 61-91):

Menando un giorno l'agni presso un fiume,

Viddi un bel lume in mezzo di quell'onde,

Che con due bionde trezze allor me strinse,

Et me dipinse un volto in mezzo al core,

Che di colore avanza lacte e rose;

Пойми, что *происходит* сразу после всего *альма*,

Che d'altra *salma* non me aggrava il peso.

а затем возобновляет *терцу рима*. Во втором метре, строках 86-96, ответы начинаются с повторения последней строки соперника, что-то вроде припева популярной поэзии. Санназаро - тщательный художник.

В дикции достигается приятный баланс между легкостью и внушаемостью. Легкая, с традиционно подходящими прилагательными и плавными интонациями, она полна отголосков. Сразу же вспоминается Вергилий, вскоре Овидий, Гораций, Феокрит, Катулл, а также их подражатели. Широкий диапазон этого присвоения можно измерить по переполненным сноскам комментаторов; но без измерения, иногда без четкого распознавания, мы слышим постоянный аккомпанемент. Аллюзия эпохи Возрождения, слишком часто выставляемая напоказ, здесь приглушена, чтобы служить пасторальному настроению. На этой поляне был Вергилий. Феокрит поставил такой кувшин для деревенского приза. Этот миф красивее всего у Овидия. Но хотя намек скрывается под каждым кустом, он не выскочит наружу, чтобы задержать нас. Все известные нам поэты-пасторали помогают заставить нас уступить, по крайней мере, задумчивым "Et ego in Arcadia vixi". Тассо, действительно, должен был превзойти его с *Аминтой*; но разница в степени, а не в методе. В 1504 году Санназаро преуспел в решении задачи эпохи Возрождения - создать литературу из литературы.

Драматическая пастораль была одной из форм ренессансного зрелища. На сцену были выведены пастухи, нимфы и сатиры, чтобы усилить придворное торжество с помощью сценических приемов и музыки. Это давало представление о мифологии, не меняя пасторального типа.

Несмотря на тщательное ограничение по времени для обеспечения последовательного действия, *Аминта* Тассо[32] гораздо менее драматична, чем пастораль. Она вплетает в драматическую рамку пасторальную ткань тоскливых воспоминаний. Он возрождает древнюю мечту о Золотом веке не только с помощью декораций, музыки инструментов и стихов, но и благодаря постоянной аллюзионности стиля.

На двадцати пяти страницах заметки Солерти содержат отголоски Сафо, Феокрита и Ахилла Татия; Лукреция, Вергилия (чаще всего), Горация, Катулла, Тибулла, Проперция, Овидия, Сенеки, Клавдиана, Статия, Немезиана, Кальпурния, Корнелия Галла; Данте, Петрарки (чаще всего), Боккаччо, Полициано, Санназаро, Бембо - но зачем продолжать? Даже с таким тяжелым зарядом воспоминаний можно справиться без перегрузки. *Аминта* является наиболее последовательным, поскольку, возможно, наиболее совершенным примером этой формы ренессансного заимствования. Тассо осторожно использует аллитерацию и игру слов. Его музыкальные стихи следует слушать, а не просто читать. Всеобъемлющую гармонию, разнообразную и тонкую, можно лишь намекнуть, подчеркнув несколько повторов во вступительной сцене.

Аква-и-ле-гхиуэд или аква-и-ле-гхиуэд,

Sono cibo e bevanda.

Ты димиянтэд яо немико

Ла внева с'аввэтоиккья аль суо марито.

Тонкое переплетение звука и смысла, аллюзии и образа не поблекло. Немногие произведения эпохи Возрождения имели больше современных поклонников, чем *Аминта*.

О постоянстве этого типа и распространении его моды говорится в двенадцати эклогах "*Пастушьего календаря*" (1579). Спенсер обратился к нему как к устоявшейся европейской форме, позволяющей проявить себя классиком и вознести свой поэтический комплимент. Это было очевидное средство, с помощью которого можно было завоевать звание поэта. Но сразу же бросается в глаза заметная разница. Вместо того чтобы полагаться на пасторальный фонд аллюзий, Спенсер предлагает аппарат объяснения: посвящающее послание, общий аргумент для всей серии, вступительный аргумент для каждой эклоги и глоссарий. Последний объясняет даже очевидные классические аллюзии, интерпретирует аллегория, указывает, что эта фраза взята из Феокрита, а та - из Вергилия, и иногда добавляет ученые ссылки. Нужно ли было все это английским читателям? Ответ заключается не в том, что Сидни, Лестер, Роли, Берли, сама Елизавета не читали Верджилia и Мантуанского, а скорее в том, что Спенсер, даже несмотря на то, что он все еще должен был зарабатывать на жизнь, находясь при дворе, осознавал наличие более широкой аудитории. В Англии уже были любители поэзии, и вскоре их должно было стать больше, которые, будучи менее культурными, чем им хотелось бы, были рады, что их направили в Аркадию.

Глянец также поддерживает попытку Спенсера перевести свою пастораль на английский. Это объясняет его намеренный архаизм, поскольку он пытается вспомнить язык Чосера, сам не вполне понимая его. Хотя, конечно, он уловил мысль Чосера, он не всегда улавливал его ритмы и даже грамматику. Архаизм, достаточно сомнительный сам по себе, здесь, таким образом, сомнителен вдвойне. Дикция пасторали обладает дополнительной странностью. Сидни выразил сожаление по этому поводу в своей *защите поэзии*: "То же самое обращение к старому деревенскому языку, о котором я не осмеливаюсь упоминать, что ни нейтер *Феокрит* по-гречески, ни *Вергилий* по-латыни, ни Саназар по-итальянски не повлияли на это". Отказ Бена Джонсона может быть резким, но он точен: "Спенсер, затрагивая древних, не писал на каком-либо языке". Если такая дикция и может иногда наводить на мысль о настоящей деревенской речи, то она еще дальше от пасторального настроения.

Эклоги Спенсера являются английскими также по своему националистическому страху и презрению к Риму. Культивируемый политикой правительства, он был настолько широко распространен, что обеспечил ему отклик. Более того, пастораль всегда выражал противоречия, выходящие за рамки пастухов. Но пасторальная аллегория была наиболее приемлемой, когда она была наименее локальной. Дискуссия обсервантистов Мантуана и "папистов" Спенсера долгое время были утомительными. Мы могли бы поискать их в сносках, если бы они не казались нам слишком далекими от забот Золотого века. Ибо "Пастораль" в лучшем ее проявлении - это не английский, не французский и не итальянский; это аркадский язык, который легко переводится на любой язык, потому что у него нет страны. Его намековость разрушается, когда он отсылает нас к путеводителю.

В остальном эклоги Спенсера ничем не отличаются. Их вербальная мифология благоразумно ограничена знакомыми божествами; их подражание, за исключением одного пересказа Маро, принадлежит обычным авторам; их образец - вергилианский тип. Если апрельское восхваление Елизаветы пышно, значит, такова была привычка ее двора. Если метрика иногда разочаровывает из-за переполненных ударений, или мягких рифм, или даже звона, то это потому, что Спенсер экспериментировал. Значение *Пастушьего календаря* заключается не в его пастырских достижениях, а в том, что он использует моду для завоевания признания и пытается продвинуть пастырство дальше, чем оно могло бы пойти.

Несмотря на свое пасторальное название, "Аркадия" сэра Филипа Сидни (ок. 1583) написана по-другому. Хотя в нем есть эпизодическая пастораль, по замыслу он напоминает длинные, свободные, сложные мелодраматические рассказы об Александрии, известные как греческие романы. Эти декадентские греческие прозаические рассказы имели широкое распространение в эпоху Возрождения; и один из них, "*Дафнис и Хлоя*", лучше организован, чем большинство из них, и явно напоминает пастораль. Поскольку его популярность возросла благодаря французскому переводу Амьё, его можно причислить к пасторальным влияниям эпохи Возрождения. Ибо пастораль появлялась снова и снова не как главная интенция всего произведения, а как побочный интерес. Хотя подражание эпохе Возрождения, таким образом, было иногда стилем, иногда просто украшением, это также было совершенно очевидным изучением древней литературной формы.

Глава V РОМАН

Поэтика шестнадцатого века не имеет особого отношения к ренессансному развитию стихотворного повествования. Более распространенные советы и привычки подражания согласуются в превознесении Вергилия. Вергилий действительно руководил повествовательной последовательностью Тассо; но повествовательная последовательность не является общей проблемой эпохи Возрождения. Мэлори, Боярдо, Ариосто, Спенсер искали другие повествовательные ценности. Что их объединяет, так это романтика. Романтика в эпоху классицизма, романтика, написанная вопреки гуманизму, а иногда гуманистами — какой она должна быть? Это был ответ особой аудитории дворов; ибо, что бы там ни говорили гуманисты, дворянам нравились романы. Это был ответ и более широкой аудитории, которая постоянно

увеличивалась за счет печати. Ответ, как в средневековом продолжении, так и в отличительном ренессансном направлении, представляет собой важную главу в истории литературы.

1. РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНТРАСТ

Старые добрые времена, воссозданные поэзией в качестве убежища и вдохновения, Мэлори и Спенсер нашли при дворе Артура; итальянские романтики - при дворе Карла Великого. Это, конечно, две основные области средневекового романа, *матьер де Бретань* и *матьер дю Руа*; и в любую из них может случайно входить вопрос о Трои с потомством Энея или "объятиях Гектора". Хотя традиция Карла Великого может быть несколько более отчетливой с ее двенадцатью паладинами и одним предателем, эти двое по сути схожи в том, что для реального разделенного мира являются рыцарскими королевствами. Сюда эпоха Возрождения обратилась от Войн Алой и Белой Розы или наемных солдат Италии. Порох отменил единоборства; феодализм исчез; рыцарство свелось к церемониям. Следовательно, романтика устарела. Нет; тот факт, что романтика пережила эпоху Возрождения, показывает, что у нее нет даты. Следовательно, романтика заключается в том, что поэзия должна еще раз возродить идеалы. Зловещее насилие в Уорикшире или Ферраре отрицает рыцарство; романтика возрождает его.

Этот фундаментальный мотив поразительным образом объединяет двух писателей-солдат пятнадцатого века Мэлори и Боярдо.

Сэр Томас Мэлори (1394? -1471) в юности был прикомандирован к свите великого Ричарда Бошана, графа Уорика, широко известного как образец рыцарства. После долгой военной службы он заседал в парламенте 1445 года. Привлеченный в 1451 году к ответственности местным судом в Нанитоне по обвинению в проникновении в аббатство Святой Марии в Кумбе и его ограблении, а затем в нападении из засады на герцога Бекингема, он был возвращен королевской скамье и провел в заключении большую часть своих последних двадцати лет. В Ньюгейтской тюрьме он закончил свою *"Смерть Артура"* (1469-1470). Эти несколько фактов, из которых можно сделать множество выводов, с уверенностью говорят нам о том, что он был заключен в тюрьму за насилие во времена насилия. Рыцарство, которое он воспекает в величайшем английском литературном произведении бесплодного периода, отличается рельефностью контраста.

Маттео Мария Боярдо (1434-1494), которого обычно называли "графом", воспитывался при блестящем герцогском дворе Феррары. Его отправляли в посольства, он женился на Гонзаге, был почетным кавалером Элеоноры и губернатором (*Капитано*) сначала (1480) Модены, а затем (1487, год, когда он опубликовал первые две книги своего *Орландо иннаморато*) Реджо. Традиция называет его добродушным и покладистым, и он живописно добавляет, что, когда он нашел звучное имя для одного из своих каролингских героев, он ударил в колокола своего замка.

Его творчество было обильным, разнообразным, характерным для его времени: десять латинских эклог и несколько латинских эпиграмм; множество сонетов Петрарки *сканцони* и мадригалами; десять итальянских эклог; *"капитолий"* о страхе, ревности, надежде, любви и совершенстве (*virtù*); пятиактная комедия *"Тимон"*, взятая из Лукиана; переводы из Геродота, *"Киропедия"* Ксенофонта, *"Золотой осел"* об Апулее и *Жизнеописаниях* Корнелия Непота.

Достаточно разные по судьбе, эти двое имели одинаковый опыт реальной войны и ушли от нее с одним и тем же литературным мотивом, задумчивым и великодушным желанием оживить смятенное и бредущее ошупью настоящее мужеством и преданностью идеализированному великому прошлому. Поэзия бегства, это еще и поэзия веры. Неуклюжий ансамбль жестов Симфориена Шампье "*Жизнь шевалье Байяра из Преюльса*" (1525) возвышает его до идеала рыцаря "без страха и упрека". Он воспримет смерть сэра Филипа Сидни как романтическую. Он переживет аллегоризацию Спенсера. Это убежище от индустриальной эпохи в "*Королевских идиллиях*" Теннисона. Если борьба и политика останутся такими же уродливыми, как в пятнадцатом веке, Эдвин Арлингтон Робинсон будет не последним поэтом-романтиком.

Боярдо делает контраст очень явным.

[Грабитель ответил]: "То, что я делаю, делает каждый великий лорд в вашем верхнем мире. Они сеют хаос среди своих врагов в войне ради усиления и того, чтобы срубить еще большую цифру. Один-единственный человек вроде меня создает проблемы для семи, может быть, для десяти; они бушуют против десяти тысяч. И они поступают еще хуже меня в том смысле, что берут то, что им не нужно". [Сказал Брандимарт] "Это действительно грех - отнимать у ближнего, как это делает мой мир; но когда это делается только для государства, это не зло; это, по крайней мере, простительно". [Грабитель ответил]: "Человека легче простить, когда он сам выдвигает обвинение. И я говорю вам и полностью признаю, что я беру все, что могу, у любого, кто может меньше" (II. xix. 40).

О Слава, спутница императоров, нимфа, так воспевающая великие деяния в сладких стихах, что ты приносишь людям почести даже после смерти и делаешь их вечными, где же ты пала? Воспевать древнюю любовь и рассказывать о битвах гигантов. Ибо мир этого твоего времени больше не заботится о славе или превосходстве (II. xxii. 2).

Тогда с помощью отборных рифм и лучших стихов я начну сражаться и любить весь огонь. Не всегда время будет настолько выбиваться из колеи, чтобы сдвинуть мой разум с места. Но теперь мои песни утрачены. Бесполезно думать о них, пока я чувствую, что Италия так полна горя, что я не могу петь и с трудом могу вздыхать. Для вас, легкомысленные любители и прелестницы, у которых в сердце ваша благородная любовь, написаны эти прекрасные истории, расцветающие вежливостью и доблестью. Их не слышат те падшие души, которые ведут свои войны вопреки и в ярости (II. xxxi. 49-50).

Отличительная разница между двумя романистами пятнадцатого века заключается в том, что Мэлори переводит, а Боярдо переписывает. Мэлори может сокращать или расширять, адаптировать или дополнять; но в целом он следует тому, что называет "французской книгой". Боярдо, находя итальянские версии вульгаризированными (*tra villani*, II. xii. 3), желает еще раз сделать старую традицию литературной. Чтобы восстановить их достоинство, он дает паладинам нечто большее, чем стихи. Таким образом, романтика на протяжении всего Возрождения, как до, так и после, выжила и претерпела изменения. Она была отретпетирована, переведена, напечатана в ее средневековых формах; и она была сформирована по характерному образцу эпохи Возрождения.

2. ОТДЕЛЬНЫЕ РОМАНЫ

То, что прессы охотнее всего переносили со Средних веков, было отдельными романсами, которые не были объединены ни в один из циклов. Старая история о волшебнице, рассказанная Жаном д'Аррасом в роли *Мелюзины* (1387), была напечатана в Женеве в 1468 году. "*Понтус и прекрасная Сидуана*", переведенная на немецкий язык в 1468 году, была напечатана на французском в Лионе в 1484 году и на немецком в Аугсбурге в 1548 году. *Амадис Галльский* совершил путешествие из Бретани в Испанию и Португалию и обратно во Францию. Версия французской прозы, напечатанная в 1540 году и снова в 1548 году, [33], типично романтическая в любви, приключениях и рыцарстве, заслужила свою популярность также благодаря мастерству повествования. С некоторым лирическим расширением темы любви и случайными намеками на классическую мифологию стиль, как правило, ограничен повествовательной целью. Описание, редко расширенное, часто искусно сплетено. Диалог добавляет не только живости, но и некоторой характерности. Хотя простые переходы звучат как у Мэлори ("Теперь автор оставляет это и возвращается к лечению ребенка"), такое переключение происходит нечасто; часто оно на самом деле не прерывается; и в целом композиция имеет четкую повествовательную последовательность. Посвящение Амадиса в рыцари - это не просто сцена из сериала; это ситуация, подготовленная и заостренная одновременно как исполнение и обещание. Таким образом, усложнение колец (глава XI) осуществляется на наших глазах в ожидании решения.

В таких отдельных романсах Средневековье продвинуло искусство стихотворного повествования. Не только в шедевре Чосера "*Троил и Крисейда*", но и в современном "*Гавейне и Зеленом рыцаре*", история последовательно развивается до отдельного вопроса оперсонаже. Эпоха Возрождения, хотя, как правило, у нее были другие заботы, уловила часть этой энергии в рассказывании отдельных романсов. Одна из них, слабо связанная с артуровским циклом, но так и не получившая воплощения, посвящена Хирону; и это было помещено в итальянские строфы Луиджи Аламанти (1495-1556). Трудолюбивый и способный литератор, [34] проведший большую часть своей жизни во Франции, он был убежденным классицистом. Его "*Джироне иль Кортесе*" (Париж, 1548; Венеция, 1549), хотя он был написан задолго до того, как Ариосто добился славы совсем другими методами, показывает, что он чувствовал обязанность отдельного рассказа, отличного от цикла, сохранять последовательность повествования.

Посвящающее послание Аламанти, в котором рассказывается об истории Артура и упоминается около дюжины героев эпохи Артура, описывает турниры и подвиги странствующих рыцарей и предлагает своему Джирону, как Кэкстон предлагает своему Мэлори, воспитывать истинную доблесть. Признавшись, что он не всегда подробно следовал своему источнику, он обещает позже "еще одно новое поэтическое произведение ... выполненное в античном стиле и порядке и подражающее Гомеру и Вергилию". [Это было исполнено в последние годы его жизни его *Авархидом*.]

Первые пять книг продолжают следующим образом. После предварительных приключений Джироне отправляется к своему закадычному другу Данайну в Малахальто. Узнав о турнире, они решают пойти переодетыми в черное оружие (II). Но жена Данайна изнывает от любви к Гирону и получает разрешение отправиться туда тоже под конвоем, пока двое друзей живут у отшельника. После боев по пути они прибывают на турнир, поскольку Саграмор одерживает

победу в первых поединках. Красота жены Данайна вызывает ревность других дам и страсть греческого короля Лакона. Его пыл и угрозы схватить ее подслушивает Джироне, который вежливо упрекает его в лекции.

Дальнейшее описание боев на турнире (III) приводит к окончательной победе Джироне и Данайна. Пока Лако все еще тоскует (IV) по жене Данайна, прибывает гонец, чтобы отвести ее в соседний замок. Лако расстается с Мелиадусом, как Гирон с Данайном. Таким образом, Лако и Джироне остаются вздыхать по одной и той же даме в одном и том же лесу. Они встречаются, выражают свое восхищение друг другом и спят бок о бок в лесу.

Утром Лако в одиночку разгромил весь эскорт леди (V). Дама напрасно красноречиво взывает к его чести, появляется Джирон и сбивает его с ног. Пока дама спорит сама с собой, стоит ли раскрывать свою любовь, а Джироне раздирается из-за собственного конфликта с преданностью Данайн, их неудержимо влечет друг к другу. В цветочном медовухе у родника они готовятся к любви. Но падающее копьё Джирона выбивает его меч в родник. Когда он достает его, он как никогда прежде читает надпись, призывающую к чести, и переворачивает ее со стыдом для себя. Наблюдающий за ними крестьянин рассказывает Лако об их печальном положении.

Таким образом, история определенно подводится к ситуации персонажа. Как ни очевидна манипуляция эпохи Возрождения в пространстве, отведенном любви, манипуляция делает это не просто лирической интерлюдией, но сюжетным мотивом. Хотя Аламанни не желает или неспособен донести это до 28 000 строк своих двадцати четырех книг, хотя ему часто не удается придать критическим ситуациям ту значимость, которая очевидна здесь, он, тем не менее, достигает того, что обычно игнорировалось в ренессансных циклических романах, - повествовательной последовательности. Все, что ему было нужно, чтобы сделать своего *Джирона* короче, жестче, убедительнее, - это более жесткий контроль над повествовательным искусством четырнадцатого века.

Для классициста Аламанни удивительно скуп на модные ренессансные аллюзии. Он действительно использует ту языческую фразу, которая была высмеяна Эразмом. "В освященных храмах, благоговейно относясь к жертвоприношениям в соответствии с истинным примером, они слушали, боготворили и умоляли бессмертного Отца"; когда Мэлори скажет: "Они прослушали Мессу и прервали пост". Но, несмотря на множество вергилианских сравнений и случайные обращения к войскам, классицизм Аламанни не навязчив. Очевидно, он считал, что ему мало места в романе.

3. АРТУРОВСКИЙ ЦИКЛ В "МЭЛОРИ"

Среди романсов эпохи Возрождения, представляющих традиционный цикл в средневековой форме, наиболее выделяющимся является "*Смерть Артура*" Мэлори. Предисловие Кэкстона - это манифест романтики, а в его оглавлении представлено большинство историй, которые постепенно были собраны Средним возрастом за Круглым столом. Между "*сражениями*" первой книги и "*последней великой битвой на западе*" находятся Балин и Тристан; Персиваль, которого здесь зовут Гарет или Бьюмейнс, который вырос отдельно в диком лесу; могущественный Ланселот, его любовница королева и Элейн, умершая из любви к нему; поиски Грааля; предатель Модред. Они не составлены в виде повествовательной последовательности. Например, Балин, Гарет, Тристан остаются отдельными историями. Ибо нет никакой реальной

связи ни в том, что Балин мельком взглянул на более раннюю историю о Граале, не использованную в книгах Мэлори о Граале, ни в том, что Гарет прибыл в Камелот и Ланселот посвятил его в рыцари. Но путаницы нет. Отдельные истории рассказываются прямолинейно; главные персонажи становятся знакомыми; и разоблачение Гвиневры создает кризис, способствующий последующему разрушению добродушного братства. "Смерть Артура" - это не просто сериал. Но его отличие заключается в стиле. Проза Мэлори следует той средневековой привычке, которую можно назвать чистым повествованием, - рассказывать историю исключительно из-за ее сюжетных ценностей. Это была не единственная средневековая повествовательная привычка; и он не единственный автор пятнадцатого века, который ей следовал; но она выделяется как контрастом с классицизмом, понимаемым как декоративное расширение, так и его собственным спокойным мастерством. Без парада, без паузы на украшения, он сохраняет серьезную простоту, которая варьируется от невзрачности до красноречия. Его ритм — других предложений у него почти нет — затягивается или ускоряется в процессе действия и отвечает эмоциям.

Тот рыцарь, который обязан этой шелде твоей любовью? - Да, воистину, - сказала она, - он мой возлюбленный. Боже, если бы я был его любовью (XVIII. xiv).

Тогда сир Бедвер плакал: "Ах! милорд Артур, что со мной будет теперь, когда вы уйдете от меня и оставите меня здесь одну среди моих врагов?" "Утешай себя, - сказал кинг, - и делай все хорошо, как можешь; ибо на меня некому положиться. Ибо я направляюсь в долину Авилион, чтобы он избавил меня от моей ужасной раны" (XXI. v).

4. КАРОЛИНГСКИЙ ЦИКЛ НА УЛИЦЕ

Другой цикл, "Каролингский", был популяризирован в Италии уличными рассказчиками, которые, похоже, были на площади перед аудиторией ремесленников и лавочников чем-то вроде средневековых жонглеров перед сменяющимися друг друга группами паломников. Об их повествовательном искусстве можно только догадываться, поскольку оно было устным. Но догадке помогает живучесть марионеток Карломаньо, сохранившаяся даже до настоящего времени. Концерт, оживляемый этими большими куклами — поскольку это концерт, а не драма, — имеет традиционную версию, называемую *I paladini di Francia*, и продолжается день за днем простым объединением и множеством тирад.

5. PULCI

Итальянские литературные манипуляции каролингским циклом в стихотворных романсах начались с Луиджи Пульчи (1432-1484). Его *Морганте маджоре* (1481, хотя в основном написан к 1470 году)[35] выборочен. Хотя в нем содержится более 30 000 стихотворных строк, в нем не повторяются деяния паладинов серийным методом. В конце пятой песни две основные истории, Орlando и Ринальдо, сведены воедино. В конце песни IX, тем временем двигаясь вместе, эти двое прибывают вместе с другими людьми, которых они подобрали по пути, на помощь Монтобану и Карломаньо в Париже. Повествование развивается от эпизода к эпизоду. Диалог оживленный. Хотя это и не является характеристикой, этого достаточно для скорости и настроения.

Сказал Ринальдо: “Неужели ты настолько глуп, что не смотришь на эту девицу? Ты был бы неприемлем в качестве любовника...” Сказал Оливер. - Ты всегда со своими шутками. Это нечто более серьезное, чем игра слов” (IV. 61).

Оливер посмотрел на Ринальдо, едва способный выдержать его взгляд из-за слез, и сказал: “Это правда, что человек не может скрыть любовь и кашель. Как ты видишь, дорогой брат, любовь, наконец, схватила меня своими когтями. Я больше не могу скрывать это желание. Я не знаю, что делать, на что решиться. Будь проклят тот день, когда я увидел ее. Что мне делать? Что ты посоветуешь? Сказал Ринальдо: “Поверь мне, ты покинешь это место. Оставь леди, маркиз Оливер. Нашим намерением было не тосковать, а найти Орlando” (IV. 88-90).

Озорные махинации Малагиги - это, действительно, комические вставки; из них ничего не получается; но махинации Джано выполняют повествовательную функцию. Вряд ли есть какое-то отдельное описание. Любовные причитания набросаны, а не растянуты. Пульчи заинтересован и интересуется нас в его истории как истории. С этой целью он развязывает себе руки в организации событий. У нас есть обычная пейнимская осада Парижа или Монтобана, но нет попытки включить в нее все элементы традиции. Пульчи берет то, что хочет, и кладет это туда, куда хочет.

Называть это стихотворение пародией - значит вводить в заблуждение. Случайный фарс, как у Боярдо и Ариосто, скорее апеллирует к ренессансной любви к гротеску как контрасту. Хотя Пульчи, возможно, и хотел проникнуть в суть тирад каролингской улицы, он был слишком умен, чтобы додуматься до того, чтобы вместить пародию в 30 000 строк. Сведя средневековую совокупность к понятной истории, он также, с искусством более утонченным, чем бурлеск, сократил стиль. Отказавшись от средневековой серьезности и ренессансного блеска, он перенес романтику на землю. Оливер влюбляется быстро, беззаветно и последовательно. Пульчи откровенно ищет юмор в реальной жизни. Когда два рыцаря бросают вызов друг другу, он переводит их речь не как ораторское искусство, а как домашнее развлечение. Он непочтителен в модной беседе. Но его главная цель и достижение, как это не пародия, так это и не сатира. Это приятная, часто юмористическая история о знакомых стариках в традиционных событиях и обстановке, но при дневном свете.

6. БОЯРДО

Боярдо, возмущенный унижением каролингских героев среди простонародья, — как он продвигался к возвышению?

Кто даст мне голос, и слова, и высказывание великодушное и глубокое? (I. xxvii. 1).

До сих пор моя песня не улетала далеко от берега. Теперь я должен войти в великую пучину, чтобы начать неизмеримую войну. Вся Африка лежит за этим морем; и весь мир сверкает вооруженными людьми (II. xvii. 2).

Поэт, похоже, набирается смелости, как Вергилий в начале *Энеиды* VII, для более возвышенной дикции. Среднестатистический поэт эпохи Возрождения следующего столетия призвал бы муз к тому “высокому стилю”, который перешел от классической риторики к средневековой. Но слова призыва Боярдо не усиливаются таким образом, как и его дикция в целом. Он не только опускает здесь Муз; он очень скуп на классические аллюзии повсюду.

В книге I упоминаются Циклоп, Цирцея, Фиест, Медуза, кентавры, Вулкан, Аталанта, зубы дракона и Геркулес; в книге II - фавн, легкое нисхождение в Аид, бог любви, Пасифея, Нарцисс, лестригоны и антропофаги, богиня Славы, Арион и Сивилла. Оружие Гектора привезено как произведение средневекового искусства, происходящее из Трои. Классические сравнения вставляются то тут, то там, словно нарочно: встреча двух ветров, огонь в зерне, загнанный кабан или медведь, два быка или два льва. Боярдо также не стремится к другим украшениям. Его возвышение - скорее явная экстравагантность эпического бахвальства.

Их удары были слышны в лесу почти за милю (I. iii. 59).

Они пришли с таким боевым кличем, что содрогнулись земля, небо и море (I. iv. 51).

Ров до краев наполнился кровью убитых (I. xi. 32).

Огонь добрался до его сердца и лица, и пламя перекинулось на шлем. Он стиснул зубы. Его колени так сжали Брильядоро, что могучий конь провалился в тропу (I. xv. 19).

Скрежет его зубов был слышен громче, чем выстрел из лука (I. xv. 33).

В остальном его слова обычно так же просты, как у Мэлори. До сих пор классицизм не продвинулся вперед в стихотворном повествовании эпохи Возрождения.

Предложения Боярдо, как и предложения Мэлори, обычно обобщающие, иногда даже грубые. Вместо того, чтобы ужесточать предложение или строфу, он остается откровенно расплывчатым. Бегло, иногда вяло, он продолжает, как будто устно. Его стихи приятно разнообразны. Хотя он почти никогда не позволяет строчке заканчиваться ударом вниз, он свободно начинает либо вверх, либо вниз, или переходит на дактиль. Строфа редко заканчивается; но она часто связана со следующей рефреном, как в популярной поэзии. Здесь и там заключительная строка его октавы звучит как эксперимент в направлении, которому позже последовал Спенсер. Уступающий в контроле над строфой Боккаччо и Ариосто, рассеянный, несколько небрежный, он всегда приятен, а иногда и очаровательно бегл.

Тем не менее, с описанием, которое в эпоху Возрождения стало обычным сигналом к расширению, Боярдо обращается экономно. Даже там, где он условен, он не растягивается; и обычно он одновременно отчетлив и лаконичен.

Тот источник был весь украшен белым и полированным алебастром и так богато украшен золотом, что оно сияло в цветочном медовухе (I. iii. 33).

Прекрасный богатый дворец из мрамора, отполированного так гладко, что он отражает весь сад (I. viii. 2).

Тайные сады свежей зелени расположены на крышах и скрыты под землей. Драгоценные камни и золото украшают все эти благородные и радостные места. Чистые, безмерно свежие источники окружены тенистыми зарослями. Прежде всего, это место обладает ароматом, который снова дарит радость угнетенным сердцам (I. viii. 5).

Его истории, изображенные на стенах (*историческая справка*), будь то фрески или мозаика, имеют литературный источник. Они взяты из историй о Трое, изображенных на стенах дворца

Дидоны в "Энеиде II". Более краткий перевод Боярдо, возможно, был подсказан "эпиграммами" из греческой *антологии* или сохранившимися в южной Италии подобными рисунками со стихотворными надписями. Несомненно, его дворцы и сады часто напоминают о норманнско-арабском искусстве Сицилии. Ибо именно на искусство он обращает внимание чаще, чем на пейзажи. Во всем этом его классицизм одновременно сдержан и артистичен. Он не заимствует; он адаптирует.

Большая сцена, поле традиционной борьбы Востока с Западом, приобретает более определенную географию. Туман над средневековой Эрмонией часто рассеивали торговые путешественники. Хотя все еще существуют острова Феличе или Лонтан, мы читаем теперь об Арагоне и Барселоне, Гранаде, Толедо, Севилье, Валенсии и Гибралтаре; об Агридженте и Монджибелло, а также о Сицилии в целом; о Кипре, Крите и Родосе; об Эг-Морте, Бордо, Гаскони, Лангедоке, Перпиньяне и Руссильоне; о Дамаске, Ниневии, Трапезунде и Триполи.

Подчеркивается традиционное рыцарское равенство сарацинских рыцарей с христианскими, как у Мэлори.

Король Карл Великий с добродушным лицом восседал среди своих паладинов за круглым столом. До него были также сарацины, которые не пользовались ни стульями, ни скамейками, но лежали, как мастифы, на своих коврах, презирая обычаи франков (I. i. 12-13).

Король пайнимов Балуганте, догадавшись о раздражении Ринальдо на некоторых своих братьев-христиан, посылает ему вежливое и проникательное послание. Сарацинские рыцари вооружены, титулованы, их уважают, как и христиан, и они свободно общаются с ними. Их храбрость не просто признается; Родомонте - легендарный демон силы, а Руджеро в его языческие времена был образцом как силы, так и учтивости.

Повторяются традиционные отголоски фольклора. Сила Ферагута возрождается, когда он прикасается к земле. Узнается ребенок, украденный в младенчестве. Травы собирают в новолуние. Руджеро в роли Персиваля воспитывается вне поля зрения оружия. Здесь есть воды забвения, отвратительная леда, ожидающая возвращения к жизни с помощью поцелуя, волшебный конь, белый олень, превращенный противник-монстр и убежище под водой.

Гротескные интерлюдии, едва затронутые Мэлори, время от времени встречающиеся в других местах и вполне обычные в популярных итальянских версиях, не только допускаются Боярдо; они рассматриваются с явным удовольствием. Так Ринальдо сражается с великаном.

Безрезультатно яростное нападение; безрезультатно ловкое мастерство барона. Он не мог забраться так высоко. Внезапно Ринальдо спешил и одним прыжком вскочил на круп великана, когда тот отвернулся. Он разнес свой шлем и стальную шапочку на куски и, удвоив удары, как будто ковал железо в печи, расколол огромную голову надвое. Великан рухнул с такой скоростью, что земля содрогнулась (I. iv. 64-65).

Орландо подпрыгнул еще выше, так что снова и снова встречался со своим гигантом лицом к лицу - в воздухе. Анжелика бросила в пасть чудовища лепешку, от которой у него слиплись зубы, чтобы Ринальдо мог безопасно, хотя и с огромными усилиями, задушить его. Родомонте с непокрытой головой в море слышит, как его волосы гремят ото льда. Астольфо соблазняется сестрой на кита, и Ринальдо следует за ним, оба верхом.

На Байярде он в отчаянии бросился в море вслед за большой рыбой. Этот кит шел медленно-медленно, ибо он очень велик и по своей природе серьезен (II. xiii. 65).

У Марфисы, женщины-рыцаря, украли лошадь, и она долго и напрасно преследовала вора. Концепция гротескна, исполнение - чистый фарс.

Две недели она следовала за ним, и за это время ее не кормили ничем, кроме листьев. Лжевор, который был самым хитрым, ускорил свое бегство совсем другой пищей. Ибо он был так быстр и смел, что заходил в каждую таверну, которую видел, и набрасывался на еду, а затем убегал, не заплатив за свой выстрел. И хотя трактирщики и их официанты преследовали его со своими кувшинами в руках, он удалялся, вытирая рот и ухмыляясь (II. xv. 68-69).

Любовь, заявленная в названии "*Орlando иннаморато*" и часто заявляемая, у Боярдо имеет не больше размаха, чем у Мэлори. Выражает ли название отказ от первоначального намерения, или обращение к придворным дамам, или просто определенный период в жизни героя, интерес Боярдо был в другом месте.

Долгое время Морган, Алсина и их магические уловки заставляли меня ждать; и я не показал вам хорошего удара мечом (II. xiv. 1).

Хороший удар мечом - это то, что он наносит обеими руками, даже как Мэлори.

Поскольку основной интерес представляют единоборства, а все бойцы, даже сарацины, запоминаются, существует длинный список лиц. Из ста упомянутых в первых пяти песнях примерно треть никогда больше не появляется; лишь немногие характеризуются последовательно; ни одна не действует последовательно в течение сколь-нибудь значительного периода. Откровенно говоря, это длинное стихотворение представляет собой серию, а не последовательность. Обычный метод Боярдо заключается в том, чтобы перенести одну из своих историй на кризис, оставить ее, чтобы взяться за другую, и так далее.

Давайте теперь вернемся к Астольфо, который, как вы знаете, остался один у фонтана (I. ii. 17).[\[36\]](#)

Как на каролингских концертах на площади или за марионетками, на *концерте Орlando иннаморато* можно попасть практически в любой момент. То, что там услышано или прочитано, интересно в основном само по себе, очень мало как результат предыдущих действий и характеристик или как подготовка к тому, что последует. Поэтому говорить, что это объединяет два цикла, совершенно неверно. Боярдо вводит имя Артура, Тристан или Ланселот, так же просто, как добавляет еще одно каролингское. Он помещает колодец Мерлина в Арденнский лес. Он вставляет Моргану ле Фэй в истории Орlando. Но слияние, будь то с этими артурианцами или с его собственными каролингами, присутствует не во всех его мыслях. Он занят не сочинением каролингской истории, а репетицией каролингских историй.

"Орlando" Боярдо, таким образом, представляет собой собрание героев, сражающихся в борьбе между Востоком и Западом. В этих рамках, как и в рамках "Круглого стола Артура", традиция собрала множество историй. Боярдо находит место и для них, и даже для других,

совершенно не связанных. Истории о величайших рыцарях - Орландо, Ринальдо, Оливере, их дамах и друзьях - обязательные истории, которые он может рассказывать по частям, потому что они знакомы и уже были связаны. Остальные он вставляет здесь и там для разнообразия. Он не только принимает средневековую циклическую агрегацию, он игнорирует более позднее средневековое достижение повествовательной последовательности в меньшем объеме за счет характеристики.

Некая Тисбина, не имеющая никакого отношения к Карлу Великому, находится во многом перед той же дилеммой, что и Дориген Чосера из "Повести Франклина"; и реакция ее Ирольдо почти такая же, как у Арверагуса Дориген. Решение Чосера убедительно, несмотря на невозможные чудеса, потому что оно мотивировано характером Дориген. Решение Боярдо хуже, потому что оно совершенно постороннее и случайное. Его Тисбина охарактеризована недостаточно, чтобы подтолкнуть рассказ к какому-либо убедительному выводу.

Гораздо меньше Боярдо озабочен мотивацией всей своей истории. Его влюбленный Орландо даже на долгие отрезки удален от великой борьбы; и Боярдо прерывает и любовь, и борьбу, чтобы рассказать о Тисбине и Ирольдо или вставить *фаблио*.^[37] Правда, его поэма осталась незаконченной; но, очевидно, у него и в мыслях не было сделать из нее связанное целое. Его латынь и греческий не подсказали ему формы стихотворного повествования. Заметные в его стиле, хотя и никогда не навязчивые, они не влияют на его композицию, поскольку композиция не была его заботой. Игнорируя как средневековый прогресс, так и умение Пульчи излагать свой собственный материал, он довольствовался обильной активностью, разнообразием и беглостью речи.

Но в другом использовании классики он предсказал ренессансную привычку восхвалять. Руджеро, легендарный предок своих покровителей из Феррары, воспитанный в язычестве и далекий от ратных подвигов, разыскивается Аграманте для его великой экспедиции против христианского Запада. Престарелый наставник Руджеро предостерегает Аграманте от возможных последствий переезда замечательного юноши во Францию. Карл Великий, говорит он, может потерпеть поражение, а наша гордость и мужество возродятся;

... но потом молодежь станет христианкой, и — ах! предательница дома Маганца, которую небеса не должны терпеть на земле — в конце концов, Руджеро получит через тебя свою смерть.

Если бы это было последним горем! Но его потомки останутся христианами и будут чтить его так же велико, как и все, что мир знает сегодня. Они должны сохранить все, всю щедрость, всю учтивость, нежную любовь и радостное состояние в доме, являющемся цветком мира.

Я вижу, как Уго Альберто ди Сансонья спускается на падуанскую равнину, искусный в оружии, интеллекте, на всех путях к славе, великодушный, благородный и, прежде всего, гуманный. Слушайте, итальянцы: я гарантирую вам. Тот, кто придет с этим знаменем в руке, принесет с собой все ваше искупление. Благодаря ему Италия наполнится доблестью.

Я вижу Аццо I и Альдобрандино III, и не знаю, кого назвать более великим; ибо один убил предателя Андзолино; другой сверг императора Генриха. Узрите еще одного паладина

Ринальдо. Я говорю о нем не больше, чем о лорде Виченцы, Тревизо, Вероны, который отобрал корону у Фредерика.

Природа являет свои сокровища. Смотрите! маркиз, у которого нет недостатка в чести. Благословен век и счастливы те, кто будет жить в таком свободном мире! В его время золотые лилии соединятся с белым орлом, чей дом на небесах; и его владениями станут цветы Италии от одного прекрасного морского побережья до другого.

И если у другого сына Амфитриона, который появляется там в костюме герцога, столько же мыслей о захвате власти, сколько и о следовании добру и бегстве от зла, все птицы — не говоря уже о людях, действующих в этой великой пьесе, — слетятся повиноваться ему. Но зачем мне заглядывать дальше в будущее? Ты разрушаешь Африку, король Аграманте (II. xxi. 54-59).

Возможно, в связи с воспоминаниями о Данте, это явно по образцу Вергилия. Историческое видение дома Эсте имеет свою модель в видении августов. Восхваления в адрес Боярдо не так часты и не так обильны, как в адрес Ариосто и Спенсера. Возможно, это было одной из причин его двойного затмения? Сначала его заменил Ариосто, а затем переписал Берни.

7. ARIOSTO

Блестящий *"Орландо фуриозо"* (1516) Людовико Ариосто (1474-1533) - одно из наиболее типичных стихотворных повествований эпохи Возрождения, поскольку оно было самым популярным. Более совершенный, чем Боярдо, в дикции, стихосложении и композиции, и более чуткий к эпохе Возрождения, Ариосто по-прежнему следует тому же последовательному плану. Два поэта отличаются скорее степенью, чем характером. Оба изучали классику; оба начинали с написания латыни; оба предлагают романтику как вдохновляющий контраст с действительностью.

О великие сердца этих древних рыцарей! Они были соперниками; они различались в религии; они все еще чувствовали, как грубые и злые удары отзываются болью во всем теле; и все же по темным лесам и извилистым тропинкам они шли вместе, не испытывая недоверия (i. 22).

[Война была унижена дьявольским изобретением артиллерии (xi. 22-25)]. Как ты вообще нашел место в человеческих сердцах, о, изобретение преступное и уродливое! Из-за тебя была уничтожена воинская слава, из-за тебя обесчещено ремесло владения оружием, из-за тебя доблесть и отвага настолько уменьшились, что часто негодяй кажется лучше хорошего солдата.

И хотя Ринальдо не был особенно богат городами или сокровищами, он был так приветлив и добродушен и так охотно делился с ними всем, что у него было, что ни один из его соратников не устоял, предложив еще золота. Житель Монтобана никогда не покидает его, если только великая нужда не вынуждает его отправиться в другое место (xxx. 57).

О изголодавшиеся, уродливые, свирепые гарпии, которые в ослепленной и введенной в заблуждение Италии, возможно, в наказание за древние грехи, приносят на каждый стол божественный суд! Невинные дети и верующие матери умирают от голода, когда видят, как эти отвратительные монстры пожирают то, что могло бы сохранить им жизнь.... [Италия плачет] Неужели среди вас нет никого?... чтобы освободить ваши столы от грязи и когтей... как паладин освободил столы эфиопского короля? (xxxvi. 1-3).

Восхваление Ариосто становится повсеместным. Оживленный, конечно, личными целями придворного поэта, он служит также литературной цели великолепия, первому аспекту, в котором эпос рассматривался в эпоху Возрождения.

Кто даст мне голос и слова, подходящие для столь благородной темы? Кто одолжит мне крылья, достаточно сильные, чтобы осуществить мою возвышенную концепцию? Поэтический фурор в моей груди, должно быть, гораздо сильнее, чем его покупательский пыл. Этой частью я обязан милорду, поскольку она воспекает благородный род, из которого он происходил.

Среди прославленных владык, низведенных с небес, чтобы править землей, никогда не увидишь ты, о Феб, обозревающий обширную землю, расу, более славную в мире или на войне, и никого, чье благородство сохранялось дольше и будет сохраняться, если тот пророческий свет, который вдохновляет меня, не ошибается, пока небеса вращаются вокруг полюса (iii. 1-2).

Вергилиевское видение Рима времен Августа снова звучит в пророчестве Мерлина. Эпические списки почета собирают английских воинов, женщин Эсте и даже художников. Кроме того, здесь много случайных упоминаний, особенно при вступлении к песням.

Примеров вежливости, благородства у древних воинов было много, а у современных их очень мало. Но о нечестивых путях было достаточно увидено и услышано в той войне, Ипполито, чьи захваченные знамена ты использовал для украшения наших храмов, когда ты доставлял к берегам твоих предков их захваченные галеры, груженные добычей (xxxvi. 2).

Миссия поэта приносить славу, провозглашенная Ариосто и повторенная Ронсаром, также предстает в горьком контрасте. Говорящий - святой Иоанн Богослов.

Итак, поэты выхватывают достойных людей из забвения, худшего, чем смерть. О разумные и мудрые принцы, которые следуют примеру Августа, делая писателей своими друзьями, и поэтому им не нужно бояться волн Леты. Поэты, подобные поющим лебедям, редки, поэты, достойные этого имени; ибо небеса препятствуют слишком большому изобилию знаменитых по великой вине скупых лордов, которые, подавляя совершенство и превознося порок, изгоняют благородные искусства. Мы можем предположить, что Бог лишил этих невежественных людей разума и затемнил их свет разума, заставив их чураться поэзии, так что смерть может полностью поглотить их. Какими бы порочными ни были их пути, если бы только они знали, как завоевать дружбу Аполлона, они могли бы восстать из своих могил, благоухая более сладко, чем нард или мирра.

Эней не был таким благочестивым, ни Ахилл таким могучим, как их слава, ни Гектор таким храбрым. Были тысячи и тысячи людей, которых, по правде говоря, можно было бы поставить перед ними; но дворцы или огромные виллы, дарованные их потомками, бесконечно воздавали им высокие почести из заслуженных рук писателей. Август не был ни таким святым, ни таким милосердным, как звучит труба Вергилия; но его хороший поэтический вкус приносит ему прощение занесправедливое проскрипционное прозвище. Возможно, и тот, у кого были против него земля и ад, не имел бы меньшей славы, если бы знал, как сохранить писателей в друзьях.

Гомер сделал Агамемнона победителем, троянцев трусливыми и тупыми, а Пенелопу верной своему мужу, несмотря на тысячи преследований женихов. Если вы хотите раскрыть правду, измените историю на противоположную: что греки были разбиты, Троя стала победительницей, а Пенелопа - блудницей. С другой стороны, послушайте, как слава оставляет Дидону, чье сердце было таким целомудренным, прослыть обузой только потому, что Вергилий не был ее другом. Не удивляйтесь, что меня это угнетает и что я так долго говорю об этом. Я люблю писателей и плачу им то, что должен; ибо в вашем мире я тоже был писателем (хххv. 22-28).

Эта странная формулировка сатиры, сомнительная по своему юмору, шокирующая по своей непочтительности, звучит сегодня как восхваление, сведенное к рекламе. Это звучит также как горький отпор реализма тому вымыслу о придворном, который должен был войти в литературную моду благодаря Кастильоне. Горькие и грязные настоящие войны Италии в отличие от старого рыцарства; но горько также ремесло тех, кто их воспевают.

Хотя Ариосто часто бывает оратором, он редко стремится к своему великолепию за счет разработки стиля. У него слишком хороший вкус, слишком большая забота о популярности. Он даже признает привлекательность традиционного эпического хвастовства. Родомонте в одиночку разграбляет город; Грифон сбрасывает рыцаря со стены; с кораблей сбрасываются огромные камни; и — триумф родомонтады — осколки битвы подлетают к огненной сфере и падают освещенными.

Есть несколько воспоминаний об *Энеиде*, меньше о Горации, меньше всего о Данте и Петрарке. Классическая аллюзия стала обычным украшением. Полярное сияние уже обязательно для dawn. Иногда классический перифраз ("Едва ли семя ликаонское повернуло свой плуг по бороздам небес" хх. 82) оказывается неясным; или возникает несоответствие в соединении Аверна и Сивиллы с гротом Мерлина или Судеб со Смертью, Природой и Святым Иоанном. Но аллюзия не выставляется напоказ и не используется часто. Классические сравнения, гораздо более частые, чем у Боярдо, очевидно, используются для украшения. Это один из признаков того, что во времена Ариосто эпос рассматривался с точки зрения стиля. Но они используются также для наглядности; и они широко варьируются. Помимо тех, что обычно изображают хищных зверей или бурю, есть много довольно резко индивидуальных: дымящиеся дрова в костре, трепещущая на ветру трава, забиватель свай и обвал шахты. Убранство Ариосто редко бывает помехой, редко даже вычурным. Его легко прочесть. Значение отрывка здесь и там может быть сомнительным из-за расплывчатости повествования, но никогда из-за его смысла. Он примирил достоинство с популярностью. Вместо того чтобы изображать из себя литератора, он заставляет своих читателей самих почувствовать себя литераторами. Он позволяет им чувствовать себя непринужденно в прекрасной компании.

В движении предложений и строф Ариосто сделал свое стихотворение легким для чтения благодаря рассеянной и разнообразной беглости. Сочиняя для развлечения, он использует баланс или другую игру слов только как случайное средство разнообразия. Он не сентенциозен и не претенциозен. Его метрическое мастерство, замечательное по диапазону и контролю, не выставляется напоказ; это аккомпанемент, настолько гибкий в зависимости от настроения, что постоянно усиливает коннотацию. Редко удлинняя последнюю строку строфы, часто используя рефрен для связи строф, а иногда и внутри строф, он наиболее характерен тем, что "*оттава рима*" продолжается не только от строки к строке, но и от строфы к строфе. Эта плавная непринужденность ни в коем случае не является экспромтом. Это работа десяти лет. Таким

образом, его рассеянность - это не беспечность; это приспособление как к непосредственной аудитории суда, так и к растущему числу читателей прессы.

Поэтому особенно важно то, как он обращается с описаниями. Его пейзаж часто одновременно краток и условен.

Очаровательные заросли приятного лавра, пальм и ярчайшего мирта, кедра, апельсина с фруктами и цветами, сплетенными в самых разнообразных и красивых формах, служат убежищем от палящего зноя летних дней под своими толстыми зонтиками; и среди этих ветвей в безопасном полете распевают соловьи.

Среди пурпурных роз и белых лилий, которые теплый воздух сохраняет всегда свежими, мирно живут кролики и зайчихи, а олени с высоко поднятыми и гордыми головами, не опасаясь, что кто-нибудь может убить или увести их, спокойно кормятся или жуют свою жвачку. Быстрыми и проворными скачут олени и козы, которые в изобилии водятся в тех местах (vi. 21-2).

Но у него есть способ оживить условности собственным острым словом.

Когда дрожащие ручьи (*трепиди ручелли*) начали размывать холодный лед своими теплыми волнами (xii. 72).

Архитектура и убранство часто остаются обобщенными или содержат мало деталей. пышность усиливается.

С триумфальной помпой и великим праздником они вместе возвращаются в город, утопающий в зелени ветвей и гирлянд. Все улицы увешаны гобеленами. Сверху струится ливень из трав и цветов, который обрушивается на победителей и вокруг них, пригоршнями сбрасываемый дамами с лоджий и красивых окон.

В разных местах, где они поворачивают за угол, они находят импровизированные арки и трофеи, изображающие руины и пожары Бизерты и другие достойные деяния; в других местах - балконы с играми дайверов, зрелищами, мимами и постановками; и на каждом углу начертано истинное название: Освободителям Империи.

Под звуки пронзительных труб и сочных кларнетов, под гармонию всех инструментов, среди смеха и аплодисментов, радости и благосклонности народа, который едва мог подойти достаточно близко, великий император спешил во дворец, где несколько дней оставалась эта компания, развлекаясь турнирами, *парадами* и фарсами, танцами и банкетами (xliv. 32-34).

Это ценно четкая картина настоящего ренессансного великолепия. Более ярко детализированы похороны Брандимарте. Однако даже они не расширены. Они соответствуют своей повествовательной функции. Длинное краткое описание путешествия Астольфо по Лунной долине - это сатирическая интерлюдия; а битва Орlando с орком-монстром - чистый гротеск. Он гребет в пасть Орка, бросает там якорь и, когда чудовище погружается, вытаскивает его на берег. Более того, и то, и другое пересказывается; описательной паузы тоже нет.

Однако Ариосто делает паузу, чтобы расширить описание женской красоты. Семь строф перечисляют прелести чародейки Альцины (vii. 10-16).

Прекрасный дворец отличался не столько богатством, сколько тем, что в нем проживали самые восхитительные люди в мире и самые благородные. Они мало чем отличались друг от друга по возрасту и красоте; только Алсина была прекраснее всех, как солнце прекраснее любой звезды.

Лично она была настолько хорошо сложена, насколько это может себе представить индустрия художников: ее светлые волосы были длинными и уложенными; золото не было более великолепным и блестящим. Роза, смешанная с белизной боярышника, покрывала ее нежную щеку. Ее радостный лоб был из полированной слоновой кости и правильной пропорции.

Под двумя черными и тонко изогнутыми бровями скрываются два черных глаза, как два ясных солнца, сочувствующие во взгляде, бережливые в движениях, вокруг которых, кажется, резвится и порхает Любовь, и из которых он опустошает свой колчан и явно крадет сердца. Оттуда спускается нос, в котором сама Зависть не смогла бы найти недостатка.

Под этим, как между двумя долинами, рот, покрытый местной киноварью, в котором расположены два ряда отборных жемчужин, вложенных или открытых в прекрасные, сладкие губы, откуда исходят вежливые речи, способные смягчить даже низменное сердце, и откуда доносится обаятельный смех, который возвращает рай на его место на земле [и так далее в течение еще трех строф].

Это общепринятое описание, получившее название в Средние века *блазон*. Оно снова используется для Олимпии, прикованной к скале, где сама ситуация является общепринятой. Немного из очень древнего фольклора, а также из классической мифологии, такой как Персей и Андромеда, это было обычным делом для расширения.

Но что Ариосто чаще всего расширяет, так это эмоции. Его характерные паузы лиричны. Таким образом, он вставляет средневековое *завершение любви* не только снова и снова, но и для долгих выдохов. Один только Брадаманте произносит целую серию таких причитаний. Второй начинается следующим образом:

Значит, это правда (сказала она), что я должна искать того, кто убегает от меня и прячется? Значит, я должна ценить того, кто презирает меня? Должна ли я умолять того, кто никогда не отвечает мне? Смогу ли я терпеть в сердце того, кто ненавидит меня, кто считает свои качества настолько редкими, что бессмертная богиня должна спуститься с небес, чтобы зажечь его сердце любовью?

В своей гордыне он знает, что я люблю его, что я боготворю его; и не примет меня ни за любовницу, ни за рабыню. В своей жестокости он знает, что я тоскую и умираю за него; и он ждет до самой смерти, чтобы оказать мне помощь. И чтобы я не рассказала ему о своем мученичестве, способном тронуть даже его упрямую волю, он прячется от меня, как аспид, который, чтобы сохранить свой яд, отказывается слышать мои чары.

Ах! Любимый, останови того, кто так свободно мчится за пределы моего медленного бега, или верни меня в то состояние, из которого ты меня забрал, когда я не подчинялась ни тебе, ни кому-либо другому. Увы! как обманчива и глупа моя надежда, что когда-нибудь молитвы вызовут у тебя жалость! Ибо тебе доставляет удовольствие вызывать потоки слез из наших очей; более того, этим ты питаешься и живешь (xxxii. 18-20).

По существу, то же самое относится и к знаменитому безумию Орlando. Хотя Ариосто искусно придает ей повествовательность, достаточную для того, чтобы смягчить ее продолжение двадцатью пятью строфами, это растянутая лирическая интерлюдия.

Искусство, которое расширяет эти тексты, - риторика. Таким образом, они отвечают не только знаниям, но и вкусу эпохи Возрождения. "Очарование Альцины" и "Олимпия" были любимыми пассажами "Плеяды". Ронсару, часто использовавшему их, особенно нравилось "Безумие Орlando". За "Плеядой" открывается длинная перспектива в сторону итальянской оперы. Оглянуться назад, в Средневековье, - значит столкнуться с резким противоречием Данте. Паоло и Франческа, или Уголино, - поэтическая противоположность Брадаманте и Орlando.

Такие растянутые интерлюдии прервали бы любое развитие всей истории; и это не единственные вставки. Традиционно циклические романы могут прерываться, чтобы добавить случайные истории, обычно рассказываемые заблудшими девицами, ищущими помощи. Ариосто свободно вставляет их, и столь же свободно другие, имеющие еще меньшее значение. Например, история Джиневры, Ариоданте и Полинессо (Песнь V), хотя и относится к приключениям Ринальдо, имеет свою собственную интригу и мотивацию. Столь же примечательно, что *фаблио* Фьямметты рассказывается ради секса и дополняется добавленными диалогами и комментариями. "Леди, " начинается он, - и вы, кто уважает леди, ради всего святого, не обращайтесь внимания на эту историю.... Опустите эту песнь, ибо мой рассказ в ней не нуждается и без нее будет не менее ясен ". Очевидно, Ариосто не планировал свои песни в виде глав.

Простой просмотр кратких изложений, помещенных перед каждой песней, покажет, что многочисленные прерывания не являются перерывами в последовательности целого. Такой последовательности нет. Поэма представляет собой сборник параллельных историй, взятых по очереди и только таким образом объединенных, а не объединенных в единую схему. Принимая метод Боярдо, он использует те же откровенные переходы.

Но до другого раза я отложу рассказ о том, что из этого последовало. Я должен вернуться к доброму королю Карлу, против которого Родомонте спешно наступал и чей народ он убивал (xviii. 8).

Он даже обращает их в юмор.

Мне напомнили, что я должен рассказать вам (я обещал, а потом забыл) о подозрении, которое возникло у прекрасной дамы из "скорбящего Руджеро" относительно другой дамы, менее приятной и более злой, с более острыми и ядовитыми зубами, так что то, что она слышала от Риччардетто, разъяло сердце в ее груди.

Я должен был сказать вам, и я начал что-то еще, потому что вмешался Ринальдо; а потом Гидоне дал мне достаточно работы, так что он немного задержал меня в пути. Переходя от одного дела к другому, я так увлекся, что почти не вспоминал о Брадаманте. Теперь я вспомнил ее и собираюсь продолжить ее историю, прежде чем рассказать о Ринальдо и Градассо.

Прежде чем я расскажу о ней, мне необходимо немного рассказать об Аграманте (xxxii. 1-3).

Такое повествовательное искусство, какое демонстрирует Ариосто, заключается в деталях, а не в развитии всей истории. Завершение одновременно прерывается и затягивается.

Песнь XXXVI, которая наконец сводит Руджеро и Брадаманте вместе, заканчивается без их фактического воссоединения. Нет ни встречи, ни диалога. Песнь XXXVIII забирает у нее Руджеро, чтобы поддержать его честь; “и это, дамы, странно”. Песнь XLIV все еще откладывает, поскольку были отложены более мелкие вопросы, *вопрос* об их браке. Песнь XLVI заканчивается характерным описанием свадьбы и восхвалением покровителя Ариосто Ипполито; но то, что поэма может завершаться как *Энеида* поражением Турна, дает Руджеро еще одну победу. Искусство Боккаччо в создании длинной повествовательной поэмы, не говоря уже о творчестве Чосера, игнорируется.

Это не небрежность, это сделано намеренно. Некоторая задержка при закрытии была добавлена в окончательной редакции 1532 года. Ариосто спроектировал не последовательность, а изобилие и разнообразие. Его вступительная *Arma virumque cano* звучит так: “Я воспеваю дам, любовь, учтивость, смелое предприятие того времени, когда мавры пересекли море из Африки и причинили столько вреда Франции.... Об Орlando я тоже расскажу, как от любви он сошел с ума”. Эти любви, традиционные для подписки на *amour courtois*, более разнообразны, чем у Боярдо. Но хотя большая часть привлекательности исходит от любовного повествования, основным элементом этого каролингского романа по-прежнему является единоборство. Что касается любовного безумия Орlando, объявленного в названии и во вступительных строках, то оно не доходит до песни XXIII; и как только его ярость иссякает, он снова исчезает примерно на шесть песен. Его едва ли можно назвать даже ведущим персонажем. Главная роль в фильме “восхваление дома Эсте” принадлежит Руджеро. Истории о других паладинах часто приводятся в связь, иногда умело, иногда изобретательно, редко до такой степени, чтобы создать ситуацию, и никогда в такой прогрессивной схеме, как у Чосера *Троил и Крисейда*. Ибо для этого требуется то, чего Ариосто никогда не искал, - последовательная мотивация с помощью прогрессивной характеристики от сцены к сцене. Такая характеристика, которую предлагает Ариосто, остается отдельной. В Zerbino больше места, чем того требует какая-либо отдельная функция. Оливер, заходящий как ни в чем не бывало, - это не столько личность, сколько великолепное традиционное имя. Чудесное путешествие Астольфо с его интересным географическим списком имеет настолько малозаметную функцию, что с таким же успехом оно могло быть совершено где-то в другом месте или кем-то другим. Леоне, одна из самых ярких характеристик, появляется только к концу. Даже Руджеро встречает Брадаманте, когда меньше всего ее ожидает или заслуживает.

Ариосто - типичный пример популярного поэта, оценивающего свою публику и отвечающего ей. Его элегантная непринужденность льстит. Его оформление отличается. Его рассеянность освобождает нас от всякого совместного мышления. Сцена расширяется на протяжении каждой фазы своих эмоций, а затем разряжается как законченная сама по себе. Следующий будет приятно отличаться или, если будет неприятно, может быть пропущен. Расширения, разнообразия, к которому повернулся спиной Вергилий, а вслед за ним и Тассо, Ариосто откровенно искал. Он не заботится о поэтической последовательности, кроме аккуратных переходов, о поэтической строгости, преследующей единственную цель. Поэты эпохи Возрождения, при всем культе классицизма, часто возрождали античный мир в александрийском декадансе, видели в Вергилии только его высокий стиль, воспринимали поэзию как риторику и гонялись за “греческими романсами”. Ариосто был одним из таких александрийцев.

8. ТАССО И СПЕНСЕР

Контраст между Тассо и Спенсером усиливается тем фактом, что они были близкими современниками. Спенсер родился через восемь лет после Тассо; его смерть - всего через три года. Тассо начал свою "*Джерусалемму освобождения*" в двадцать с небольшим, опубликовал ее в тридцать один год, держал в голове всю свою творческую жизнь и, наконец, переписал. Спенсер опубликовал три книги своей "*Королевы фей*" в тридцать восемь лет, еще три - в сорок три и оставил ее незаконченной. Роман Тассо - самый короткий из романов в стихах эпохи Возрождения; роман Спенсера должен был быть самым длинным. Тассо отвернулся от Ариосто и повернулся к Вергилию; Спенсер продвинулся даже дальше, чем Ариосто, от эпической последовательности. Аллегория, едва ли более чем фигура речи у Тассо, объявляется Спенсером своим планом. Религия занимает больше места в этих двух романах, чем в любом другом, у Тассо она задумана как объединяющая западную Европу, у Спенсера - как националистическая. Поэма Тассо - одна из величайших европейских книг, ее широко читали в Англии; великая репутация Спенсера очень медленно распространилась по всему Ла-Маншу. Таким образом, в последние годы шестнадцатого века романтика в стихах развивалась в двух различных направлениях: классическом направлении от аристотелевской теории и вергилианской практики к цельности и последовательности повествования; аллегоризация средневековых циклов в направлении серии советов по индивидуальному и социальному поведению.

а) Тассо

Роман Тассо - единственный из рыцарских романов эпохи Возрождения, название которого является его темой. Тема Мэлори гораздо больше, чем смерть Артура, Пульчи - чем Морганте. Тема Боярдо - не влюбленный Орlando и не "обезумевший от любви" Ариосто. Название Спенсера просто делает его восхваление частью его аллегии. Но Тассо *Освобожденный Иерусалим* точно подводит итог его масштабы и его тема. Традиции Каролингов, еще обустройством сцены и лица, не передает рисунок. Персонажей стало меньше; и они воссозданы для функционирования в непрерывной истории. Таким образом, у Солимана и Питера Отшельника есть определенные роли; и Годфри становится главным героем. Время идеализировано для того, чтобы собрать воедино героическое прошлое средневекового предприятия по освобождению, свести в одну последовательность *шансон де жест*, каролингский романтический цикл и несколько крестовых походов. Борьба Запада с Востоком больше не является фоном или декорацией, она выдвигается вперед. Она предстает гораздо меньше как подвиги отдельных людей, гораздо больше как общее предприятие. Кроме того, это религиозное предприятие - спасти святыне места от неверующих, вернуть их христианскому миру в качестве святыни паломничества. Это вдохновлено *pietas*, христианизированным мотивом Вергилия, чувством миссии. Отдельные воины, больше не искатели приключений, являются солдатами Креста. Хотя настоящие крестовые походы были средневековыми, в сознании людей они все еще оставались незавершенными. Боярдо сожалеет об отсрочке недавнего предложения возродить их. Тассо пишет не для того, чтобы продвигать это или любое другое современное движение, а для того, чтобы представить крестовый поход как исторический. Он сосредотачивает все крестовые походы в одном историческом действии. Его повествование о Годфри и паладинах подчинено идее крестового похода как освобождения.

Такая целеустремленность, естественно, снижает количество восхвалений. Ожидаемые списки почетных гостей, прославляющих дом Эсте, стали меньше и более отстраненными.^[38] Сокращены также, за одним важным исключением, лирические интерлюдии. Обращаясь к традиционным темам красоты, Тассо реже делает паузы, чтобы усилить эмоции Ариосто, чем для того, чтобы вставить размышления или отвлечься от пасторали.

[В саду Армиды] Посмотрите, как роза скромно и девственно выделяется из зелени. Все еще полуоткрытая, полузакрытая, чем меньше она показывает себя, тем красивее. Вот! уже смелая, она обнажает свою грудь; вот! она снова обвисает и ее не видно. Не видно того, чего желали тысяча служанок и тысяча любовников.

Так проходит, по прошествии дня,

Смертной жизни цветок и зелень.

Апрель нельзя ни остановить, ни вернуть

Снова расцвести, озеленить вторую весну.

Собираем мы розы, прекрасные, как утро

Об этом нашем дне, который скоро утратит свое спокойствие,

Розы любви. Ах! давайте любить раньше времени,

Любя, мы все еще можем быть любимы снова (xvi. 14-15).^[39]

Декорации, выдержанные с обычной итальянской сдержанностью, часто мастерски вплетены в повествование. Нас заставляют почувствовать Иерусалим еще до того, как его описывают; и серьезное и сдержанное описание великой Мессы неотделимо от действия. Подчинение литературных средств Тассо литературной функции доминирует в его стиле. Частота его классических сравнений очевидна только при просмотре; это не привлекает внимания, а тем более не прерывает. Его классические аллюзии не являются посторонним украшением, не говоря уже о параде. Его игра слов чаще всего используется для обозначения окончания строфы. Его стих гармоничен. Это различные аспекты художественного сознания. Тассо никогда не играет виртуоза; он слишком великий художник.

Поступательность всей истории, которая наиболее характерна для этого достижения, вряд ли могла быть реализована во времена Тассо с полной последовательностью. Хотя здесь нет прежнего легкого перехода от сказки к сказке, хотя тактика и стратегия созданы для контроля и подчинения традиционных единоборств, есть несколько вставленных историй: Софрония и Олиндо во второй песни; Свен, изолированный и живописный в восьмой песни; Происхождение Клоринды в песни XII. Песнь X - это не столько сцена, сколько пауза, чтобы рассказать, что было сказано и о чем думали с одной и с другой стороны. Зачарование леса в песне XIII - это скобка в "осаде". Самое серьезное отклонение - у Ринальдо и Армиды. В "Армиде" слишком много сцены — как у Дидоны в "*Энеиде*", да, но с меньшим основанием. Пока длится осада, Песни XIV и XV подробно описывают увлечение Ринальдо и задерживаются на путешествии, чтобы вспомнить его. Ничто из этого не имеет значения для последовательности стихотворения, кроме его бегства в критический момент и его возвращения. Остальное расширено из-за собственной живописности и страсти. Но этот недостаток бросается в глаза

только потому, что последовательность действий Тассо превосходит все предыдущие попытки. Эпизод с Ринальдо можно было бы без помех добавить, здесь или там, в стихотворения Боярдо, Ариосто или Спенсера. Тассо научил нас ожидать большего.

В степени, доселе недостижимой в романах и редко даже предпринимавшейся, его персонажи характеризуются своей функцией. Таким образом, даже Армида в начале (песнь V) всей схемы действует как распадающаяся. Она больше, чем тип чародейки, больше, чем олицетворение похоти. Хотя ближе к концу ее отчаяние из-за потери Ринальдо может быть слишком красноречивым и слишком похожим на отчаяние Дидоны, ее месть сменяется любовью. В других случаях магия и демоны также более приемлемы, потому что видимые человеческие мотивы и действия сводят их почти к фигурам речи. Например, магия, заимствованная из *Энеиды* в Песне X, - это всего лишь средство для присутствия Солимана, действующего в соответствии со своей собственной судьбой. Персонификации редки; и даже обычный отшельник выполняет более четкие функции. Годфри гораздо больше, чем Артур или Карл Великий. Его широта взглядов - это одновременно интеллект и вера. Ярким примером искусства Тассо является творческое использование архангела Святого Михаила. Он приходит как свет и объединяет небесное воинство с земным. *Освобождение Иерусалима* - это не только интеграция традиционных историй о героях; это также реализация эпической мечты эпохи Возрождения.

b) Спенсер

Наиболее очевидной особенностью стиля Спенсера является архаизм. Некоторые из "*поэтических искусств*" небрежно повторяют риторический совет возродить старые слова; но ни один из других романистов не следует ему с убежденностью. Хотя исторически архаизм является одной из привычек софистического ораторского искусства, у Спенсера он был вызван скорее желанием возродить английскую поэтическую традицию. Потерпев неудачу в этом из-за незнания языка, он лишь усложнил свою дикцию.

Стиль *Королевы фей* соответствует своему времени в декоративных классических образцах. В классических аллюзиях Спенсер больше опирается на легенды и мифологию. Иногда он вставляет знания безвозмездно. Повсюду он объединяет классическое и средневековое, христианское и языческое.^[40] Иногда мифология становится средством выражения современной политики и религии. Обычно декоративная, его мифология, как правило, случайна, а не функциональна. Таким образом, его ангелы тоже разочаровывают по сравнению с ангелами Тассо.

Следуя, таким образом, в целом ренессансной привычке к ученой эlegantности, Спенсер демонстрирует свою руку в конкретности. Он реже довольствуется простым эпитетом. Он конкретизирует даже детали кухни; и он обычно конкретизирует в изобилии чувственных образов, даже в уродстве.

С этими словами она извергла воду из своей грязной пасти

Поток ужасного пойсона и блэка,

Полный огромных кусков мяса и сырых обжарков,

Которые воняют так мерзко , что это заставило его замолчать

Его цепкая хватка, и из-за нее он кричит:

Ее рвота, полная книг и бумаг, была,

С отвратительными лягушками и жабами, глаза которых блестели,

И ползучий искал дорогу в сорной траве.

Ее мерзкий образ разрушает все оскверненное место (I. i. 20).

Чаще всего живописная, такая яркость украшает даже традиционную экстравагантность.

Так долго они ходили туда-сюда,

И попробуйте все способы, как сделать вход для каждой пылинки

В жизнь своего злобного врага;

Они разрубили свои шлемы и пластины на части,

Поскольку у них были глиняные черепки, ни одна пылинка не утолила их

Их жадная месть свершается, но без кровопролития,

Это в конце концов похоже на пурпурное озеро

Вокруг них застыли сгустки кровавой крови,

Которые из их расколотых сторон хлынули подобно наводнению (VI. i. 37)

Ибо дикция Спенсера обычно перегружена.

Стих насыщен аллитерацией.

О, как велик семпература на завтра мой С.объявление soule вССпомощи (I. том II. 24).

Иногда она с любовьюпоглаживаласвою голову

С gaudy girlonds or fresh ffpонижает вес .

На ее шее, или гприкосновения кее бедственному положению (II. vi. 7). в

Днем и ночью сохраняя ибдительность вчасу ивард-ве.

Для feare least Force or Fraud должны быть в курсе, , ,

Прорыв (II. vii. 25).

Что ее бдороги beauties БЕАМ большой бправоте бросил (раздел II. VII Устава. 45).

Метрика Спенсера, часто затемняемая причудливым написанием или неточным произношением, искусно разнообразна. Спенсеровская строфа, несомненно, искусная, тем не менее уступает итальянской октаве по повествовательности. Она продолжается с меньшей легкостью. Чисто метрическая задача шести завершенных книг (3732 строфы, или 33 588 строк)

оказалась неподвластной доработке Спенсера. Некоторые рифмы остаются вынужденными из-за неестественной перестановки или из-за незначительных слов, как в последней строке первого примера выше, и в:

И впредь всегда желаю, чтобы подобное могло преуспеть (I. i. 27).

И друг друга от подъема сдерживайте (II. ii. 64).

Хотя он мастерски использует вариацию сочетания двух ударений, он также оставил множество строк, забитых большим количеством слов, чем можно произнести, не запинаясь и даже не запинаясь. Так, во второй песне первой книги:

И к нему взывает: “Встань, встань! несчастный суэйн” (л. 4).

Он не мог успокоиться; но питалось ли его мужественное сердце (л. 6).

Искала, сильно опечаленная в своем нежном бресте (л. 8).

О, слишком дорогая любовь, любовь, купленная смертью, слишком дорогая! (л. 31).

Как по стилю, так и по стихам "*Королева фей*" наименее легкий из рыцарских романов.

Что касается композиции целого, то схема Спенсера не является повествовательной. Самый описательный из всех романистов, он добился полного эффекта не просто от обилия отдельных экфразисов, но и от зрелища. Для поддержания целостности зрелища он предлагает в своем предисловии моральную аллегорию, “создающую джентльмена или благородную личность в верной и мягкой дисциплине”. Эта цель, провозглашается в предисловии Кэкстона к “Мэлори”, достигается без аллегорий самими романами как историями. Но теперь роман, сначала переписанный в стиле Ренессанса, а затем переформулированный в вергилианский эпос, подлежит морализации. Кроме того, аллегория носит политический характер. Артегалл - лорд Грей де Уилтон; Дуэсса и Радегунда - Мария, королева Шотландии; Архимаго - папа римский. Стихотворение антикатолическое, с елизаветинским политическим уклоном. Его нападки на злоупотребления Церкви, не громче, чем у *Пирса Плаумэна*, существенно отличаются тем, что Елизаветинская Англия порвала со средневековым видением единства. Спенсер говорит от имени самой самодостаточной из поднимающихся наций и делает ее национальную миссию своей собственной. Ибо божественная миссия поэта в классической фразе эпохи Возрождения практически означает требование поэта о поддержке судом. Новый национализм лишь усиливает восхваления. Спенсер был придворным поэтом в том же смысле, что и Ариосто, и даже в большей степени. Он прославляет не только Англию, но и королеву и своих ближайших покровителей. Он предваряет письмо Роли и семнадцать стихотворений, адресованных лордам и леди; и вставляет обычные ссылки. Ни один из рыцарских романов не является более достойным восхваления, чем *Королева фей*.

Сплести все эти нити в какую-либо большую единую последовательность, вероятно, за пределами возможностей аллегории и уж точно за пределами достижений Спенсера. Легендарная история Британии в книге II имеет мало общего с темой постоянства; длинная пастораль в книге VI - с темой вежливости. Таким образом, даже отдельные книги не всегда сочетаются друг с другом. В рамках одного добродетеля мы имеем самое большее средневековую серию *exempla*. Даже если бы Спенсер дожил до того, чтобы объединить все свои добродетели в Великолепии эпохи Возрождения, *virtù*, он добился бы лишь краткого

изложения серии. Более ранние критики "*Королевы фей*" были смущены своим обязательством считать ее эпической. Цитата Спенсера из Горациана в "*медиальном ребусе*" "Поэт проникает в самую середину" в его предисловии и его начало таким образом: "Благородный рыцарь укололся о поверхность" являются лишь поверхностными. Ни одна длинная поэма так не далека от эпоса, как "*Королева фей*". Драйден в отступлении от своего *Эссе о сатире* (1693) сказал более значительно: "У Спенсера нет единообразия в дизайне".

Вместо того, чтобы считать это просто озабоченностью Драйдена французской "регулярностью" семнадцатого века, над этим вполне можно задуматься. Более поздняя критика романтического периода, действительно, была склонна ответить: "Что из этого? *Королева фей* предлагает так много другого, что мы довольствуемся тем, что обходимся без единообразия дизайна". Но все же более поздняя критика не была столь уверенной; и, что более важно, многие читатели воспротивились. Поэма не выдержала критики. Сегодня те, кто прочел шесть книг, склонны хвастаться. Несомненно, идея формирования джентльмена менее привлекательна, чем обычное предприятие Тассо по освобождению. Конечно, поэтический механизм странствующего рыцарства, аллегорически изображаемый как триумф добродетели над пороками, менее привлекателен, чем крестовый поход. Мотив и метод недостаточны, чтобы объединить *Королеву фей* и продвигать ее вперед. Сама ее своевременность превратилась в изолированность. "*Дон Кихот*", наполненный Испанией семнадцатого века, важен для всего западного мира; *королева фей* иногда важна только с точки зрения политики Тюдоров. Но, вероятно, главной причиной ухода из жизни *Королевы фей* является недостаточность концепции, чтобы оживить длинное стихотворение, и композиции, чтобы продвинуть его вперед. Помимо "*Потерянного рая*", не говоря уже о *Divina Commedia*, считается, что у него "нет единообразия дизайна" в смысле отсутствия эффективной интеграции.

Глава VI

ДРАМА

Возрождение драматургии не является достижением эпохи Возрождения. У эпохи Возрождения нет собственной драмы. Даже шестнадцатый век продлил переходный период. Елизаветинская комедия нашла новые пути только в последнее десятилетие своего существования; елизаветинская трагедия, французская трагедия и трагикомедия, созрели в семнадцатом веке. Средневековые священные пьесы продолжались, и мораль оказалась слишком слабой, чтобы выжить. Придворные представления различных видов и степеней действительно драматично экспериментировали с мифологией, пасторалью и даже деревенским реализмом; но в целом они ограничивались аллегорией и зрелищностью, и их драматические успехи не способствовали расширению драматургии до 1590 года. В то время как он практиковал популярную драму в *мистерии* и *чуде*, Средневековье повторило это определение драмы, которое сделало ее не столько отдельной формой композиции, сколько стилем. Эта концепция сохранялась на протяжении всего Возрождения, особенно в трагедии. Трагедией по-прежнему было падение принца; и это был скорее диалог в высоком стиле, чем последовательность действий на сцене. Ренессансная трагедия действительно была классицизирована по стилю; но по композиции она оставалась столь же невосприимчивой к примеру греческих трагиков, как

поэтика^[41] к теории Аристотеля. Он по-прежнему подражал Сенеке и цитировал “Поэтическое искусство” Горация. Часто он даже не предназначался для сцены.

Комедия имела лучшую поддержку и несколько более раннее развитие. Плавт и Теренций, уже знакомые со Средним возрастом, имели большое преимущество в том, что их разыгрывали. Пьесы латинской школы, переводы, подражания сохраняли до эпохи Возрождения образец латинской комедии. Узкий и условный, но определенный и волнующий, он был признан пригодным для *фаблио* ситуаций средневекового фарса и все еще действовал. Действительно, это было отправной точкой для многих драматургов эпохи Возрождения. До тех пор, пока греческая трагедия окончательно не вошла в драматургию, единственной классической моделью композиции пьесы, выходящей за рамки Сенеки, была латинская комедия.

1. СВЯЩЕННЫЕ ПЬЕСЫ

Самой распространенной сценической драмой пятнадцатого века была средневековая. *Мистерия* и *чудо, святое святых*, действительно, продолжались и в шестнадцатом веке. “*Анналы Аквитании*” Жана Буше весьма специфичны.

Король Франции своим патентом, выданным 18 января 1533 года, командовал всей знатью Пуату ... появиться с такими [войсками и снаряжением], какие они причитались ему за службу, в мае следующего года; и смотр (*монстров*) был проведен перед сенешалем Пуату в городе Пуатье.... 14 июля мэры, эшевены и буржуа Пуатье также дали свой отзыв о службе короля в вышеупомянутом городе. А на следующий день были устроены радостные и триумфальные представления (*monstres*) тайн Воплощения, Рождества, Страстей, Воскресения и Вознесения нашего Спасителя Иисуса Христа и миссии, данной Святым Духом, и эти мистерии разыгрывались в течение двух недель на старом рынке вышеупомянутого города, в театре, построенном самым триумфальным образом вокруг него (*en un théâtre fait en rond, fort triomphant*). И вышеупомянутая пьеса началась в воскресенье, 19-го числа вышеупомянутого месяца, и продолжалась непрерывно в течение следующих одиннадцати дней, в чем участвовали очень хорошие актеры и были богато разодеты.... “Страсти” и “Воскресение” были сыграны также тремя неделями позже, или около того, в городе Сомюр, где я видел превосходную игру актеров (стр. 473 издания 1644 года).

Это описание в основном применимо к английским циклам *Corpus Christi*, которые мы имеем в текстах пятнадцатого века, и к общеевропейской традиции. Какой была эта традиция с точки зрения драматургии? Как правило, легенда о святом (чуде) менее доступна для постановки, чем библейская история. Внешняя жизнь святого, представленная как череда испытаний, может быть громоздкой или монотонной. Великие моменты “Магдалины”, действительно, обладают такими же явными сценическими возможностями, как и “жертвоприношение Исаака”; но в целом “чудеса дали менее эффектную драму, чем *тайны*”. Различие между ними вскоре перестало быть актуальным в Англии; там слово *чудо* стало применяться и к тому, и к другому. *Mystère*, применяемое, как указано выше, к Воплощению, Рождеству, Страстям и так далее, скорее относится к сериалу, чем к отдельной пьесе. Значит, была ли драма в целом ряде священных пьес?

Да, абстрактно по идее, как, например, когда мы говорим о драме террора во Франции. Но драматические ценности целого периода можно только предполагать; они скорее повсеместны, чем контролируют. Внушение средневековой аудитории было усилено знакомством с привычкой воспринимать Ветхий Завет как прообраз Нового и типичной характеристикой. В скульптуре, стекле, или поэзии Креститель - не только непосредственный предтеча; он последний из пророков. Горящий куст - это не только предзнаменование для Моисея; он олицетворяет Деву, зажженную, но нетронутую. Пирс Пахарь, помимо того, что является конкретным персонажем стихотворения, как правило, является *добрым тружеником*; а на более высоком плане он - Добрый Пастырь. Средневековый зритель, восприимчивый к таким предложениям, с большей готовностью видел в данной пьесе большую драму, стоящую за конкретным действием, ощущал общие эмоции и воспринимал типичный опыт лично.

Однако сериал в целом "священная история", представленный как схема божественного провидения, не предлагал никакой специальной подготовки драматургу. Принесение Авраамом в жертву Исаака должно было предполагать великую жертву; но это не сделало бы это пьесой. Ближайшей задачей было осознание непосредственных драматических ценностей: растущего страха Исаака, нарастающей борьбы Авраама. Хотя сериал включал предметы, неподъемные для представления, в нем предлагалось множество ситуаций, достойных высочайшего мастерства. Средневековые драматурги имели богатый опыт обращения с ними как с отдельными пьесами. Неизвестные авторы демонстрируют реальный драматический опыт, а иногда и явные драматические достижения. Английские свидетельства особенно убедительны. Гильдия, конечно, сохраняла сценарий данной пьесы вместе с костюмами и реквизитом и была вольна пересмотреть или даже заменить его. Некоторые приемы, такие как комическая борьба с женой Ноя, очевидно, возникли из самого представления. Тем не менее, некоторые пьесы выделяются своей драматичностью: восхитительный прогресс в постановке "Бром", "Авраам и Исаак", дикция Марии и Иосифа, так точно отвечающая действию "Йоркского рождества", быстрое, прямое, свободное исполнение "Таунли", "Secunda Pastorum". Таким образом, священные пьесы составляли, в определенных пределах, важную драматическую традицию; и эта традиция все еще была активна в шестнадцатом веке.

2. ТРАГЕДИЯ

Трагедии Сенеки настолько ораторские, что предполагают скорее декламацию, чем актерскую игру.[42] Великие персонажи греческой трагедии, Эдип, Медея или дом Атрея, возрождаются не для того, чтобы взаимодействовать навстречу своей гибели, а для того, чтобы произносить речи. Тем не менее мода на такие низшие произведения, как драма, сохранившаяся со средних веков, долгое время пользовалась широким авторитетом в эпоху Возрождения. Нет более ясного примера увлеченности ораторским искусством и привычки понимать поэзию как риторику. Печатание великих греческих пьес и даже их переводы медленно противодействовали Сенеке. Сенека также не был помехой. Поощряя суетливость или туповатость ничтожных людей, он призвал великолепие Марлоу. Но он задержал прогресс драматургии, подтвердив пренебрежение Ренессанса композицией ради стиля.

"Во Франции нет никого, - говорит Турнебус в примечании[43] к "трагедиям своего друга", - кто хоть сколько-нибудь претендовал бы на гуманитарные науки, но знал Джорджа Бьюкенена". Гуманисты, опасаясь, в конце концов, чтобы потомство не подтвердило их превосходство в латыни, благоразумно восхваляли друг друга. Джозеф Скалигер назвал Бьюкенена первым

латинским поэтом Европы (*omnes post se relinquens in Latina poesi*), а Хайнсиус назвал Джозефа Скалигера величайшим ученым и литератором. Самодовольная уверенность так сильно пострадала от иронии времени, что нам следует с осторожностью отдать должное гуманистам шестнадцатого века. Тип ученого-международника, для которого латынь была литературным языком, сохранился у Бьюкенена (1506-1582). Проведя около тридцати лет во Франции, он, возможно, был больше знаком с французским языком, чем со своим северным наречием; но все его письма были написаны на латыни. Такой гуманист вполне мог бы поддерживать свое положение в латинской поэзии не только лирическими стихами и дидактикой, но и драматическими (*Джорджи Бьюкенени Шотландский ... opera omnia*, изд. Раддиман, Эдинбург, 1715; Том II, "Поэматы", датированный 1714 годом) и вполне типичен для трагедии эпохи Возрождения на латыни.

Его латинский перевод "*Медеу*" Еврипида, по-видимому, был представлен студентами в Бордо в 1543 году.^[44] Его *Иеффея*, напечатанный в Париже в 1554 году, классически напоминает плавание по Красному морю.

Quum, te jubente, pigra moles aequoris

Posuit procellas, mobilis stupuit liquor

Cursu coacto, et vitreus crystallino

Muro pendit pontus hinc et hinc, viam

Praebere jussus (p. 5).

Последовательная итерация усиливается антитезисом.

Ut trudit undas unda, fluctus fluctui

Cedit sequenti, pellitur dies die;

Sempee premuntur praeterite novis malis;

Dolor dolori, luctui est luctus comes (p. 2).

Способный куплет достигает метрического мастерства в припевах. В "*Баптистах*" (1576) первый припев указывает эпиграммой на Сапфику, знакомую средневековой.

Occulit falsus pudor impudentem,

Impium celat pietatis umbra,

Turbidi vultu simulant quieta,

Vera dolosi (p. 19).

Классицизм подтверждается даже языческими фразами; но классической драматической композиции не существует. При всей своей декламации и дебатах в *Иеффее* мало драматического движения. Длинные речи *баптистов* едва ли поддаются какой-либо характеристике. Если Бьюкенен и узнал от Еврипида, что сделало "*Медею*" пьесой, то он не

создавал ее сам; он облакал латинскую поэзию в диалоги и разделял ораторское искусство на пять актов. В этом он типичен для гуманистической латинской трагедии. Ученый, намекающий, компетентный в стиле, это не драма.

Классическая трагедия на народном языке в достаточной степени проиллюстрирована Робером Гарнье (1544-1590, "*Приключения*", изд. Люсьен Пинверт, Париж, 1923, 2 тома.). Зная греческую трагедию так же хорошо, как Сенека, ценящий, способный к стилю, добившийся некоторого драматического прогресса в своих семи трагедиях с 1568 по 1583 год, он все же остановился на греческом типе композиции, драматургии, которая доводит историю до ее кризиса, чтобы продвинуть пьесу за счет убедительной последовательности действий. К его трагедиям, хотя некоторые из них, возможно, и были представлены, были написаны стихи для чтения.

Аргумент *Порси* (1568) заканчивается так:

Итак, вот краткое изложение истории, на основе которой я спланировал эту трагедию. Вы найдете это в 47-й книге Диона, в 4-й и 5-й книгах Аппиана и в жизнеописаниях Цицерона, Брута и Антония Плутарха. Я также впледел вымысел о смерти Медсестры, чтобы еще больше погрузить его в уныние и печаль и сделать катастрофу более кровавой”.

Акт I состоит из (1) монолога Фьюри Мегер, прекрасного произведения, и (2) припева из шести рифмованных строф. Это скорее прелюдия, чем акт.

Во Втором акте за монологом Порции следует припев, имитирующий второй эпизод Горация, а за монологом Медсестры - их диалог и еще один припев Горация. Действия нет. Диалог дает намек на характеристику, когда Порция в своих сомнениях и страхе сожалеет о смерти Цезаря.

Акт III. После монолога Сенека Ареуса Октавий прерывает его, чтобы объявить о разгроме и смерти Брута. Последующий диалог сбалансированных контрастов переходит к речам сенекана. После припева Антоний превозносит деяния своих мифических предков и собственную доблесть. Единственная функция Вентидия - слушать. Антоний, Октавий и Лепид в сбалансированном диалоге, а затем в более длинных речах соглашаются разделить мир. Хор солдат радуется перспективе добычи.

Акт IV сообщает Порции с посыльным о разгроме и смерти Брута. Кульминацией ее длинных тирад является речь о получении урны с прахом, за которой следует припев.

Акт V - это эпилог. Медсестра сообщает о смерти Порции и вместе с солдатским хором исполняет отзывчивый текст.

Таким образом, на самом деле не пять актов, а три обрамляют пьесу без драматического действия. Хотя она сосредоточена на коротком периоде, в ней нет драматической последовательности. Состоящая из ораторского искусства и лирики, она задумана как стихотворение, а не как пьеса.

Стиль, тщательно соблюдающий баланс диалога, отличается эффектным ораторским повторением: “C'est trop, c'est trop duré, c'est trop acquis”.

Jupiter, qui voit tout, voit bien qu'il ne te reste

Pour avoir *tout ce rond* que la *rondeur* céleste.

Il ha peur pour soy mesme, il hi peur que tes bras.... (I. 21).

Более распространенное предположение о внутренней рифме снова сочетается с этим в пятом акте.

Или "я не хочу увидеть" тебе оге;,,,

Il est temps de mourir, *langoureuse* vieillesse,

Vieillesse *langoureuse*, hélas! что такое *eens*-tu plus? (Ст. 82).

Того же типа две трагедии 1574 года, "*Ипполит* и *Корнели*."

Первый акт "*Корнели*" - это снова прелюдия, состоящая из прекрасного монолога и припева. Во II Корнелия и Цицерон напоминают друг другу о прошлом и морализируют о человеческой жизни. Тема изменчивости, звучащая в припеве, заканчивается надеждой на очередное избавление от тиранов. В III части хор продолжает эту тему после диалога с Корнелией и получения ею праха Помпея. В IV появляются сначала Кассий и Брут, затем Цезарь и Антоний. V, хотя и является скорее актом, экстравагантно использует посланника.

Марк-Антуан (1578), возможно, более уверенный в своем ораторском искусстве и более тонкий в лирике, не более драматичен.

Филострат, второстепенный персонаж, добавлен (II. i) просто для того, чтобы изложить ситуацию в монологе. Октавий и Агриппа появляются только в IV в. Луцилий находится в III только для того, чтобы выслушать выдохи Антония; а Хармиона выполняет немногим больше функций во II и V. Еще раз, V - это в основном серия тирад. Акт II, сцена III добавляет к ораторскому искусству Клеопатры вспышку ревности и предложение Диомеда спасти ситуацию, использовав свою роковую красоту на Цезаре; но ни то, ни другое не выполняется.

В "*Троаде*" (1579) Гарнье обратился к Еврипиду.

Акт I, впервые представляющий собой нечто большее, чем прелюдию, тем не менее, состоит, после вступительного монолога Гекубы, из отзывчивых текстов между ней и припевом. Ближе к концу прибывает посланник Талтибиус. Акт II, в основном представляющий собой спор между Андромахой и Улиссом, представляет Елену и Астианакса и завершается припевом. Акт III, возвращающий Гекубу и Тальтибия, добавляет Пирра, Агамемнона, Калхаса и Поликсену. Акт IV объединяет Гекубу и Андромаху. Об убийстве Астианакса и уже предсказанной смерти Поликсены сообщает гонец. В пятом акте главное место отведено Полиместору, который появляется впервые. Закон, по сути, является приложением, добавляющим Гекубу Еврипида к Сенеке.

Очевидно, Гарнье не усвоил привычку сочинять греческие трагедии. В лучшем случае ему удалось добиться несколько большего взаимодействия между такими группами людей, поскольку он начал с того, что держался особняком в отдельных актах. Он работает над литературой, а не над драмой. Следовательно, его очевидный интеллект переносит его опыт лишь настолько далеко. Аргумент *Антигоны* (1580) цитирует фиванские пьесы всех трех великих

греческих драматургов и добавляет Стация к Сенеке. В сюжете обычно используется Сенека в первых трех действиях, *Антигона* Софокла в последних двух. Сочетание скорее фрагментарное, чем слитное, и не свидетельствует о высокой оценке драматургии Софокла. В 1582 году Гарнье был достаточно предприимчив, чтобы попытаться инсценировать Ариосто. "*Брадаманте*", который он называет трагикомедией,^[45] - это едва ли больше, чем разделение определенных частей "*Орlando*" на сцены, которые далеки от того, чтобы быть драматическими единицами. Как и в предыдущих пьесах, пять актов, по сути, состоят из трех. Некоторая характерность достигается в второстепенных персонажах Аймоне и Беатрикс. Разумеется, для тех лирических тирад, которыми Ариосто восхищал столетие, выбрана сама Брадаманте.

Но Гарнье выжил, чтобы оправдать трагедию в пределах своих возможностей. *Les Juifves* (1583) обладает большей репрезентативностью и, благодаря всепроникающему намеку на неугасимую миссию Израиля, определенным единством тона. "Тема взята, - говорится в аргументации, - из 24-й и 25-й глав четвертой книги Царств, 36-й главы второй книги Паралипоменон и 29-й главы Книги Пророка Иеремии, и более подробно рассмотрена Иосифом Флавием в 9-й и 10-й главах его "Древностей"".

Это Пророк, Навуходоносор, Набуз и Амитал; еврейские королевы и царица Навуходоносора; дуэнья и Ректор; и часто выступающий Хор. Два других главных персонажа, Седекия и Первосвященник, появляются первыми в IV; Пророк - только в I и V. Как и в более ранних трагедиях, "I" представляет собой монолог скорби о пленении плюс припев, то есть разъяснительную прелюдию; а "V", повествующий об убийстве детей, является эпилогом, призывающим подчиниться воле Божьей и надежде на освобождение Киром. Хотя группы несколько лучше скомбинированы, привычный состав практически не изменился.

Эффективность, которой обладает эта трагедия за пределами зрелища, в основном лирическая. Многочисленные припевы и ответы искусны как стихи и вдохновлены Псалмами и Пророками на красноречие: Прощай, родная земля (II. v); Как нам петь в чужой стране? (III. iii); Несчастные дочери Сиона (IV. i). Несмотря на некоторое взаимодействие просьбы и отказа, некоторую напряженность, все решения были приняты заранее. Остается оживить спектакль зрелищем и звуком общей стойкости. "*Отверженные*" - благородная поэма; ее литературный тип все еще ясен в более благородном "*Самсоне Агонистесе*" Мильтона.

То, что классицизм Гарнье полностью соответствует его времени, подтверждается сорока изданиями менее чем за тридцать лет. Он был классиком поверхностно, следуя обычаю мифологического орнамента. Он был классиком еще больше в подражании классическим персонажам на классические темы и еще дальше в переходе от Сенеки к Еврипиду и даже к Софоклу. Но его классицизм сохранял границы шестнадцатого века, отводя взгляд от композиции к стилю. Что касается средневековья, драматургия для его времени означала не особое движение, а определенный стиль. Хотя он был достаточно умен и серьезен, чтобы использовать Сенеку по-своему, меньше, чем елизаветинцы для мелодрамы, больше для моральной настойчивости, он не видел ничего дальше сенеканской концепции драмы как ораторского искусства плюс лирика. Он нашел свое собственное ораторское искусство, свою собственную лирику; но его прогресс был скорее в трагической дикции, чем в трагедии.^[46]

3. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ

Наиболее характерными елизаветинскими сценическими экспериментами конца шестнадцатого века были "истории". Как правило, им не хватает фокуса, сериалов, а не последовательности, часто надуманной, иногда националистической пропаганды, но они все еще сохраняют часть своего елизаветинского колорита. Ибо вывод на сцену великих людей не только удовлетворил аппетит к рассказам, который рос слишком быстро для печати; он продемонстрировал мастерство, которого не может показать ни один рассказ в действии. Таким образом, историческая пьеса, хотя это может быть трагедия только в средневековом смысле о падении принца, хотя она может быть достаточно сенеканской по стилю, может научить сценическим ценностям, выходящим за рамки Сенеки. Расширив поле трагедии за пределы греческих легенд до открывающегося Востока и национальной истории, она также открыла другие методы описания и другие драматические формы, отличные от тех, которым учила греческая или латинская традиция.

Таким образом, сюжетную игру не следует исключать как *априори* недраматичную. Аристотелевская теория и классический опыт демонстрируют драматическое движение, как правило, отличное от повествования, не рассказом истории, а сведением ее кризиса к эмоциональной проблеме. В этом аспекте греческий трагический театр демонстрирует резкие контрасты с елизаветинским: один обширный, открытый, удаляющий аудиторию настолько, что вынуждает произносить речь вслух и исключает выражение лица, другой маленький, закрытый, сближающий аудиторию настолько, что приглашает к игре лицом и даже в сторону; один ограничен несколькими людьми, другой приглашает многих; один объединяет сюжет ради непрерывной, кумулятивной последовательности неизбежного исхода, другой рассеивает его во времени и пространстве для повествовательных ценностей и индивидуализации характеристик; одна кризисная пьеса, другая сюжетная пьеса. Но контраст не является абсолютным и не устанавливает исключительного превосходства. Греческая трагедия слишком велика в своем роде, чтобы нуждаться в каком-либо культе ее как *идеала*. Шестнадцатый век, возможно, продвинулся бы быстрее в понимании этой драматургии; но Шекспир пришел раньше Корнеля и пошел другим путем. Елизаветинская драма, поначалу часто неуклюжая, иногда растянутая и медленно осваивавшая по сути драматический метод взаимодействия, все же была школой разнообразного опыта. Хотя опыт "историй" был ценен главным образом как подготовительный, он также подтвердил драматическую достоверность сюжетной пьесы.

Марло *Тамерлан* (1587) является поэзии не только в том, что средний возраст, называемый высоким стилем, но в драматической концепции. Хотя его продолжение не смогло превратить это в трагедию, это история, возвращенная домой героическим действием. Четвертый акт, действительно, превращается в спектакль; пятый выводит безжалостность за рамки правдоподобия, а закрытие - формальный жест; но на протяжении трех актов мы находимся в самой гуще событий. Не выдержанное в виде последовательности, это действие, тем не менее, драматично до такой степени, что типично отличается от Сенеки. При всем своем ораторском мастерстве, *Тамерлан* - это история в действии. Так был открыт путь для "историй" Шекспира 90-х годов. Мы окажем его отвратительному "*Ричарду III*" больше справедливости, если не будем ни оправдывать это как продолжение более раннего призыва к крови, ни обвинять его в неспособности сфокусировать чудовище в трагедии. *Ричард III* - это не трагедия, приглушенная рассеянием; это драматическая история, драматичная во взаимодействиях этого царственного мира, отравленного предательством, история совокупного проклятия. Шекспир написал

“Венецианского купца” и писал “Как вам это понравится”, когда поставил другую “историю” в “Генрихе V” (1599).

4. ПАСТОРАЛЬНАЯ И ДЕРЕВЕНСКАЯ КОМЕДИЯ

Прежде чем драматический опыт “историй” принес свои лучшие плоды в виде расширения сферы трагедии, другой вид истории обогатил комедию. Обучение драматургии с помощью латинской комедии было непрерывным со средних веков до эпохи Возрождения. Как Ариосто начал с “Я предполагаю” в 1509 году, так и Шекспир написал “Комедию ошибок” в 1591 году. На латыни и на просторечии, в переводе и подражании продолжалась быстрая, умная формула Плавта и Теренция[47]. Но обильная ренессансная пышность торжественных въездов, придворные представления и мода на пасторали кое-где давали некоторый драматический опыт. Это очевидно уже у Полициано,[48] чей “Орфео” является классическим по своим языческим богам и полубогам, особенно пасторальным по своим пастухам. Это тоже миф, как в оригинальной истории Орфея и Эвридики, так и в творчестве Полициано. Его миф - это эффектное зрелище; его диалоги больше, чем обычные ответы. В нем достаточно действия, чтобы закончить громогласной мелодрамой. “Орфей” - пьеса, насколько это возможно; но она слишком коротка, чтобы сделать ее драматическую последовательность убедительной. Мифологическая драма скорее открыта, чем установлена. В 1573 году Тассо, выполняя аналогичное поручение для придворного представления в Урбино, построил свою *Аминту*[49] строго в соответствии с единством места и времени. Но его последовательность, хотя и непрерывную, вряд ли можно назвать драматичной. Он чаще сопровождается музыкальным речитативом, чем действием. Приятно видеть и слышать, в нем больше намеков на оперу, чем на драму. Баттиста Гуарини (1538-1612), профессор риторики и поэзии в Ферраре и главный придворный поэт после ухода Тассо, потратил годы на свою пасторальную драму “Пастор фидо”.

Начатый в 1580 году, законченный в 1583 году, прочитанный вслух, переработанный, он был наконец опубликован в Венеции в 1589/90 году. По-видимому, впервые он был поставлен в 1595 году. Венецианское издание 1602 года - двадцатое. Называемая трагикомедией, трагедией в ее кризисе жизни и смерти, комедией в ее сатире и в ее счастливом исходе, она, прежде всего, в своих персонажах, своей сцене, своей мифологии неизменно пасторальна. Река Алфео произносит пролог, прославляющий Аркадию как благословенное убежище мира, а Катерину д'Эсте как достойную своего прославленного дома. Помимо этого олицетворения и четырех припевов, существует восемнадцать персонажей. Большинство из них - слуги или компаньоны, выступающие просто в качестве собеседников. В-третьих, служитель храма Никандр, любовник Кориски Коридон и посыльный совершенно излишни. Ни один человек не характеризуется иначе, как типаж: герой Миртильо - преданно влюбленный, героиня Амариллис - добродетельная, Кориска - заговорщица. Все они должным образом языческие.

I. Пьеса начинается с совета старого Линко юному атлету Сильвио: “Люби раньше времени”. Диалог Миртильо раскрывает сюжет. Монолог Кориски рассказывает зрителям, что она влюблена в Миртильо и должна отомстить за его презрение. Трое старейшин, Титир, священник Монтано и Дамета, далее излагают ситуацию в воспоминаниях. Сатир в монологе о любви клянется схватить хитрую Кориску. Таким образом, лица были представлены отдельными группами, и акт заканчивается припевом.

II. Миртильо рассказывает Эргасто, как он навсегда влюбился в Амариллис. Доринда тщетно добивается расположения Сильвио, задерживая и возвращая его собаку. Монолог Кориски восхищает перспективой ее сюжета, а ее диалог, вводящий в заблуждение Амариллис, заканчивается монологом. Сатир хватается за нее, она уговаривает, оскорбляет и, наконец, вырывается, таким образом впервые начиная действовать. Заключительный припев морализирует прошлое.

III. Миртильо, после обращения к весне и любви, посредством игры в нимф, придуманной Кориской, подводится к Амариллис, признается в своей страсти, обменивается все более длинными речами и, найдя ее упрямой, клянется умереть. В монологе она говорит аудитории, что, тем не менее, любит его. Кориска обманом заставляет их по отдельности искать пещеру. По дороге каждый произносит монолог. В этом сложность. Сатир невольно усиливает ее, загораживая пещеру камнем, таким образом заключая в тюрьму двух невинных. Припев размышляет о любви.

IV. На этом этапе все, что остается от действия, - раскрыть уловку Кориски, исправить ошибочную идентификацию и раскрыть истинные намерения оракула. Но поскольку пьеса должна состоять из пяти актов, Гуарини оставляет все это для Пятого, а четвертое превращает в затягивающую интерлюдия из монологов, репортажей и припевов. Единственное действие происходит в последней сцене (ix), где Сильвио, случайно ранив Доринду, начинает влюбляться в нее.

Приемный отец В. Миртильо, прибыв издалека, обнаруживает, что его собираются принести в жертву, предложив себя вместо Амариллис. Раскрытие того, что эти двое - та самая обреченная пара, которую имел в виду оракул, происходит постепенно, в пяти сценах, и завершается прибытием слепого провидца Тиренио в VI веке. Сообщается, что Сильвио должным образом влюблен в исцеленную Доринду. Даже Кориска прощена; и пьеса заканчивается гимнейными припевами.

Действие пьесы не зависит от действий ее персонажей. Сложность, действительно, возникает из-за Кориски, которая является единственным действующим лицом в пьесе; но решение находится в руках людей, привлеченных в конце исключительно с этой целью. Как и в случае с Гарнье, персонажи представлены отдельными группами; и они выходят на сцену, чтобы поговорить. Стиль мастерски продуман. Гуарини научился у Тассо модулировать свой стих. В нотах постоянно присутствуют воспоминания о классике, как греческой, так и латинской, а также множество заимствований; но дополнение, опять же по примеру Тассо, ненавязчиво гармонизировано. Таким образом, пасторальная драма, скорее затянувшаяся пастораль, чем продвинутая драма. Но его возможности для зрелищ, танца, музыки и воображения были одними из мотивов, в конечном итоге вплетенных в пьесу Шекспира.

Между тем настоящие деревенщины, настоящие фермеры, чернорабочие, сельские жители, долгое время инсценировались для знати и буржуа любителями и все чаще профессиональными труппами. Анджело Беолко (1502-1542), названный по одному из своих любимых подражаний Руццанте, даже локализовал их на сцене Феррары и Венеции с помощью падуанского диалекта. Как пастухи из городка *Secunda pastorum*, его сельская жизнь представлена реалистично. В этом существенное отличие от пасторали. Действительная грубость такого подражания, действительно, может быть сильно преувеличена, но она всегда должна казаться реальной. Яркие осознания Руццанте выходят за рамки его падуанского

диалекта благодаря привлекательности реальной крестьянской жизни, грубости, пронизательности, непристойности, прикрываемой социальными условностями высшего общества, говорящего своими собственными терминами. Такая деревенская драма со временем помогла обнаружить драматический интерес, выходящий за рамки типов, к отдельным людям. Типы остаются полезными в комедии, потому что их легко узнать, будь то хвастливый солдат или умный негодяй; и теория драматургии не требует ничего большего. Но сценические попытки с простоватыми персонажами иногда открывали в "комедии нравов" дополнительную привлекательность характеристики. Правдоподобие и уместность теоретиков уступили место драматическому творчеству. Как позже в "историях", так и в деревенских комедиях теория была расширена сценическим опытом.

Жизнь Руццанте была слишком короткой, чтобы довести свое искусство до зрелости. В свои сорок лет, хотя он уже добился успеха в отдельных характеристиках, он все еще нащупывал формы Плавта. Большая часть его работ - это то, что сейчас называется наброском, скорее диалог или даже монолог, чем пьеса.

Характерным произведением является его *Первый диалог*. Солдат, напоминающий здесь и в других местах *майльза глориозуса*, но отличающийся некоторой индивидуальностью, возвращается с войны оборванный и задумчивый, но все еще хвастливый. Выслушанный старым другом, он делится своим опытом, своей теорией жизни и кое-чем о себе. Пока что форма едва ли превышает монолог, поскольку друг просто слушает, задает вопросы и комментирует. Взаимодействия нет. Однако эффект, даже в печатном виде, драматичен до степени яркого изображения. В колоритном языке постоянно присутствуют намеки на манеру, жест, сценическую деловитость. Это существенно отличается от дикции Гарнье. Мы узнаем этого человека поближе.

Затем солдат встречает свою жену. Она заинтересована, но не тронута. Ей пришлось самой искать замену в его отсутствие, и теперь она не может разорвать удобные отношения из-за сантиментов. Здесь есть взаимодействие, даже ситуация, и реплики, данные мужчине и женщине, ясно намекают на это; но для того, чтобы превратить это в игру, нужно нечто большее, чем реплики. Итак, Руццанте взял эту вторую часть за мотив своего *Второго диалога*. Он увидел ситуацию; он несколько усложнил ее и решился на насильственные действия; но он не выдержал взаимодействия мужчины и женщины, и его третье лицо, ее престарелый любовник, остается почти отдельным.

Таким образом, собранные произведения Руццанте^[50] в целом демонстрируют меньше достижений, чем обещаний. Он быстро учился на самой сцене. Несовершенный драматург на момент своей безвременной кончины он уже был известен как автор и актер "ролей". Эти итальянские сценические эксперименты 1530-х годов, по сути, были похожи на елизаветинские пятьдесят лет спустя в придании старому полю новых сценических ценностей. Хотя они имели скорее локальный успех, чем какое-либо общее влияние, сейчас они важны тем, что открыли.

В 1586 году Джон Лили дал персонам своего *Эндимиона* греческие или латинские имена. Но миф, предложенный его названием, не оформляется в сюжет. Действительно, в нем почти нет действия, ничего драматически определяющего. Персонажи выходят на сцену, чтобы поговорить, главные действующие лица произносят речи, слуги из латиноамериканской комедии - остроумные реплики. Сон Эндимиона представлен немой шоу во втором акте и пересказан в четвертом. Закрытие происходит по распоряжению Синтии. Аллегория, понятная,

конечно, зрителям больше, чем нам, кажется одновременно олицетворением качеств и намеком на реальных людей, как в *"Королеве фей"* Спенсера. В обоих аспектах это теперь делает скучную игру еще более скучной.

Сказка о *старых женах* Пила столь же случайна, как и ее название, добавляя деревенщины классике и аллегории фольклору. Это не рассказ пьеса, это сборник небольших представлений, каждое скорее само по себе, чем в какой-либо последовательности. Фольклорный материал и сельские жители интересны, пьеса - нет. То, что нечто столь бесформенное могло выйти на сцену в 1590 году, является достаточным доказательством елизаветинской готовности к экспериментам. В течение пяти лет Шекспир нашел драматическое решение мифа и пасторали, фольклора и деревенской жизни для придворного представления в *"Сне в летнюю ночь"*. С этого момента педантичный гимн Лили и неуклюжее немое шоу, *"Веселые деревенщины"* и *"полуэфеи"* Пила становятся такими же устаревшими, как многочисленные елизаветинские поиски морали и пасторали. Придворное представление прибыло в волшебную страну. Ибо здесь все волшебное: древний героический мир Боккаччо и Чосера и эльфы с классическими названиями. Классическая история Пирама и Фисбы передана крестьянами; переведен и сам Боттом. Во всем присутствует подлинный эльфийский министр Пак.

"Сон в летнюю ночь" - это полное слияние не только стиля *Аминты* Тассо, но и драматического движения. Поскольку Тесей, Пак и Боттом, любовники и деревенщины, все приспособлены к одному и тому же миру, поэтому все они взаимодействуют в единой последовательности для решения объединяющей проблемы. Даже место едино. Те незначительные изменения, которые могли произойти в елизаветинском театре, незначительны; ибо из всех его многочисленных представлений наиболее убедительные происходили на лужайке перед зелеными зарослями. *"Сон в летнюю ночь"* - одноактная пьеса, греческая драматургия, превосходящая работы Гарнье или Тассо. Но вместо того, чтобы говорить, что Шекспир соответствовал драматическому единству, мы должны скорее сказать, что он осознал драматическую важность сохранения волшебной страны единой. Таким образом, сценический опыт шестнадцатого века, а также классическая теория и имитация открыли великую драму семнадцатого века. Придворный опыт показывает слабость аллегории, бегство от пасторали, жизненную силу деревенского реализма, открывая путь как для романтической, так и для реалистической комедии. Опыт *"историй"* открыл новую привлекательность трагедии. Ибо Корнель, как и Шекспир, был человеком сцены.

Глава VII

ПОЭТИКА ШЕСТНАДЦАТОГО ВЕКА

Возрождению классической латыни способствовали учебные пособия и дискуссии, а также другие, посвященные народной поэзии. Хотя ни один из них не считается поэтическим в смысле вклада в теорию поэзии, многие из них раскрывают или определяют образ мыслей и вкус, направления изучения, литературные идеалы и методы. Таким образом, их важность, выходящая далеко за рамки их внутренней ценности, заключается в их подсказках к литературным увлечениям и тенденциям, в их указаниях на карту погоды эпохи Возрождения.

1. VIDA

Священнослужитель Марко Джироламо Вида адресовал свои три песни латинскими гекзаметрами "Об искусстве поэтики" (1527) дофину, сыну Франциска I, с должным обращением к музам.

Sit fas vestra mihi vulgare arcana per orbem,
Pierides, penitusque sacros recludere fontes,
Dum vatem egregium teneris educere ab annis,
Heroum qui facta canet, laudesve deorum,
Mentem agito, vestrique in vertice sistere montis.

Он приглашает благородную молодежь писать латинские стихи. Доктрина в основном представляет собой расширение "Поэтического искусства" Горация; [51] примером является Вергилий.

I. Хотя героическая поэзия - самая высокая, выбирайте в соответствии со своим талантом героическую или драматическую, элегическую или пасторальную. Пусть великая работа подождет, пока вы озвучите и исследуете ее; но тем временем возьмите те части, которые приходят сразу, и сделайте прозаический набросок целого. Подготовка к обучению поэзии и риторике необходима как тренировка понимания. [Остальная часть песни адресована учителям через плечо ученика.] Греческий язык, введенный в Италии Медичи, и особенно Гомер, стимулируют сравнение. Из латинян на первое место претендуют августинцы, особенно Вергилий. Остальные могут подождать, пока у них не созреет вкус. Функция мастера - пробуждать и направлять любовь к лучшей поэзии, не принуждая ее. Даже для отдыха можно использовать классические предложения. С любовью к телятам нужно обращаться осторожно. Как только юношеский пыл проник сквозь страсть к поэзии, мальчик должен изучить ее памятники и попробовать другие искусства. Хотя путешествия полезны и есть некоторый опыт войны, главное - это неустанное изучение поэтов. Таким образом, метрика, вместо того чтобы оставаться просто набором правил, становится проверкой собственных настроек с помощью воспоминаний о прочитанном, устным пересмотром ума, полного великой поэзии. Молодые амбиции не должны подавляться слишком суровой критикой, равно как и лишаться привилегий выхода на пенсию и свободы. Мир, который неохотно относится к ним, тем не менее, обязан своей славой поэтам, которые пожертвовали мирскими наградами, чтобы жить в собственном покое. Как огонь, украденный Прометеем, поэзия - божественный дар.

II. Вторая песнь повторяет совет Горация: начинайте в приглушенном тоне и в критический момент (*in mediis*). Действие, спланированное в целом и четко прогнозируемое, должно контролировать описание. Греческий язык более терпим к расширению описания, чем подобает нам, латиноамериканцам. Нужно ли мне предостерегать от расширения, которое происходит от беспричинной демонстрации эрудиции? Деталь щита Вулкана для Энея имеет смысл показать историю Рима. Разнообразие имеет свои притязания; но свитки королей, легенды, мифы, комические рельефы, хотя и восхитительны в качестве описания, не должны отклоняться. Будьте осторожны с правдоподобием. Не планируйте продолжительность.

Работайте день и ночь над ограниченной концепцией, опробованной то одним, то другим способом. Если впоследствии вам покажется желательным расширение, Вергилий показывает множество способов. [Цитаты в основном описательные.] Вдохновение приходит, когда оно придет, и не исключает доработки. Изучайте природу: обычаи возраста, молодежи, женщины, слуг и королей, на предмет соответствия, как у Вергилия; ибо так вы учитесь двигаться, как Вергилий у Эвриала. Изучайте у других, особенно у древних греков, их концепции (*изобретения*), не стесняясь заимствовать, как Вергилий, у Гомера. Так пусть Рим всегда преуспевает в искусстве и учит мир. Увы нашим разногласиям и приходу чужеземных тиранов! хотя далекие народы уже почитали тосканского Льва и Медичи. Крестовый поход против сарацин стал всего лишь мечтой.

III. Бегите от неизвестности; позвольте поэзии быть ясной в ее собственном свете. Варьируйте, чтобы избежать повторения. Рисунки придают живость как поэзии, так и ораторскому искусству; но в стихах более свободны гипербола, метонимия, персонификация. В рисунках следует избегать напоказ, несоответствия, растягивания. Стиль всегда должен быть уместным. Следуйте классике, используйте предложения других поэтов, приспособляя старое к новому, даже заимствуя. Как поэту не нужно бояться новых слов, которые уже узнаваемы, так и он может перейти на греческий, как его классические предки до него. Он может осторожно прибегать к архаизму, перифразе, соединениям, адаптациям. Никогда не позволяйте словам уносить вас за пределы вашего смысла, кроме как для того, чтобы служить музыке стиха. Стих - это святилище, закрытое для массы людей, открытое для немногих узким путем. Ибо оно должно выходить за рамки простой корректности и гармонизировать с людьми, со сценой, с каждым из трех стилей. Подобные советы, какими бы надежными они ни были, не гарантируют высоких достижений. Это может дать только Аполлон. В заключение давайте воздадим должное величайшему поэту Вергилию.

Общие места риторики, взятые из источника, распространенного на протяжении веков, почему они были облечены в элегантные вергилианские гекзаметры? Вряд ли для того, чтобы сделать дофина латинским поэтом; вряд ли для того, чтобы интерпретировать то, что уже было слишком хорошо известно; вряд ли для того, чтобы продвинуть поэзию. Стихотворение представляет собой демонстрацию компетентности в обучении, в преподавании латинского стиха, своего рода диссертацию на соискание ученой степени гуманиста. Человек, которого она стремится представить как латинского поэта, является ее автором.

2. ТРИССИНО

"*Семь поэтических разделов*" (1529, дополненный 1563) Джован Джорджо Триссино занимают первые 139 страниц второго тома его собрания сочинений (Верона, 1729). Первые четыре раздела посвящены дикции, метрике и стихотворным формам. Пятая и шестая главы по существу представляют собой итальянский парафраз *поэтического сочинения Аристотеля* [52] с вставками из "*Ars poetica*" Горация. Триссино повторяет Аристотеля, не понимая его отличительных идей. Он читал также Дионисия Галикарнасского (105); у него хватает независимости пренебрежительно отзываться о Сенеке (101); и он размышляет, почему Данте назвал свое великое произведение *Комедией* (120); но он считает, что пасторальная эклога относится к тому же поэтическому роду, что и комедия, и он не уточняет, что различие Аристотеля между драматическим и эпическим заключается в композиции. Хотя Триссино не

обладал достаточной проницательностью, чтобы быть конструктивным или даже наводящим на размышления, в начале века он открыл Аристотеля более широкому кругу.

3. ДЖИРАЛЬДИ ЧИНТИО

Джиральди Чинтио опубликовал вместе два эссе о композиции романсов,[53] комедий и трагедий (*Discorsi... intorno al comporre de i romanzi, delle commedie, e delle tragedie* ... Венеция, 1554). В книге "О комедии и трагедии" (страницы 199-287, написана в 1543 году) он, как Триссино, скользит по поверхности поэтической работы Аристотеля, не улавливая значения поэзии как особой формы композиции. По стилю он даже предпочитает Сенеку (220) грекам. В эссе о стихотворных романах (страницы 1-198, написано в 1549 году) он говорит о том, что представил этот предмет в устном обучении, и ссылается (4) на лекции Висенцио Маджио об Аристотеле.

Слово *романс* имеет у нас то же значение, что и эпос у римлян (5); а форма возникла во Франции (6). Рассматривая сначала сюжет (*фавола*), как утверждает Аристотель, мы видим у Боярдо и Ариосто, что романтика является украшением (*abbellimento*) борьбы христиан со своими врагами (9). Хотя, таким образом, роман подобен эпосу или трагедии в подражании прославленным деяниям, в нем не одно действие (12), а несколько, возможно, восемь или десять. Его организацию (*orditura*), к сожалению, сравнивают с организацией человеческого тела: объектом является скелет; порядком частей - нервы; украшением - кожа; одушевлением - душа. Таков план трактата.

Одно действие слишком ограничивает романтические отношения (22), многие действия которых более желательны, поскольку способствуют разнообразию (25). Но действия должны быть связаны в непрерывную цепочку (*continua catena*) и обладать правдоподобием. Эти части должны соединяться, как части человеческого тела. Стихотворение должно быть дополнено в подходящих местах (26) вставками (*riempimenti*): любовь, ненависть, сетования, описания мест, времен года, людей, сказки, придуманные или взятые у древних, путешествия, странствия, чудеса [короче говоря, все, что угодно для софистического показа]. Ибо нет ничего ни на небесах вверху, ни на земле внизу, ни в самой глубине бездны, что не явилось бы по зову рассудительного поэта — при условии, что (27) каждое из них уместно само по себе и в целом.

Прилагаемое условие не имеет отношения к теории и не соблюдалось на практике. Эпоха классицизма столкнулась с тем фактом, что ее наиболее очевидное и популярное поэтическое достижение не является классическим по композиции. Романтика эпохи Возрождения не следует эпической формуле. Правда, Ариосто начинает *сmediis rebus* (23), как предлагает Гораций; но даже это не обязательно для "многообразного действия"; и очевидно, что действие может быть не просто многообразным, но и множественным. Под "непрерывной цепью" Джиральди подразумевает не последовательность целого, а просто переходы; не связь, а связки (40, 41).

Наши романтики, возможно, научились этому у Клавдиана (41). Прекращение действия создает напряженность; и основные сюжеты остаются в напряжении до завершения всего стихотворения (42). Кроме того, разнообразие само по себе является дополнительной красотой. Почему романы должны ограничиваться эпическим путем (44)? Овидий не следовал Вергилию (45). Но части и эпизоды должны быть связаны правдоподобием (55).

Кажется, Джиральди трудно мыслить в терминах композиции. Мы снова приходим к правдоподобию; и переходим к уместности (*il decoro*).

Этого он касался ранее, осуждая Гомера (31) за то, что тот позволил Навсикае стирать одежду. Здесь (63-65) он настаивает на том, что романтика, привлекая королей, а также пастухов и нимф, должна привести каждого в соответствие со своим типом. Сделав паузу, чтобы не согласиться с итальянскими последователями Гермогена, он переходит к стилю (83-159), включая стихи. Раздел о стихах, иногда сомнительный, часто наводит на размышления, например, о замечательной способности Ариосто (145) создавать стихи так же легко, как прозу [т. е. Без инверсий]. Петрарка упоминается (147) как идеальное сочетание веса и легкости.

Заключительный раздел (160-184), посвященный душе стихотворения, умудряется еще больше опираться на риторику. В ораторском искусстве *анима* зависит от подачи; в поэзии не только от этого, но и от таких выразительных слов, которые ставят вещи перед нашими глазами (*energia, sotto gli occhi*). В приложении (188-197) повторяются советы Горация по консультированию и пересмотру.

Главное значение трактата 1549 года заключается в признании фактического отличия романтики от эпоса. Попытки Джиральди теоретически примирить эти два понятия кажутся уклончивыми, потому что он упускает из виду контролирующий взгляд Аристотеля на поэзию как имеющую свои собственные способы последовательности, отличные от способов риторики.

4. MUZIO

Среди своих итальянских стихотворений Муцио опубликовал стихотворение в стихах (*Rime different del Mutio iustinopolitano: tre libri di arte poetica ...* Венеция, 1551). Занимающий около 1600 строк (страницы 68-94), он часто тонок и иногда расплывчат, своего рода трактат, написанный не для того, чтобы учить или много теоретизировать, а для того, чтобы выразить культуру и вкус автора через “Искусство поэтики” Горация. Какая у него индивидуальность, выясняется по большей части случайно; но трактовка метрики довольно своеобразна.

Зачем использовать греческие термины: ода, гимн, эпиграмма, элегия (71*)? Зачем говорить о дактилях и губах (72)? Разница между количественным и акцентным стихом запрещает перенос. У вас получится мешанина, как у Коккаи.

Non puote orecchie haver giudicio saldo

Di quantità & di tempo ove la lingua

De l'accente conviene esser seguace. (72*)

“Ухо не может уверенно реагировать на количество и время, когда язык должен следовать за ударением” одновременно пронизательно и, по мнению классиков, дерзко. После обычных замечаний о стихах как выражающих ту гармонию, которую в природе мы считаем божественной, и о древнем отношении к танцу, он находит соединение лиры с песней в “оттава рима” (77) и в строфе (86). Греки и римляне, использовавшие гекзаметр для всех “трех стилей”, даже не приспособили свой стих к трагедии или комедии (88 *) по длине строки. Наш стих без рифм (*versi sciolti*) уместен для гордого и возвышенного предприятия (88*). Для

чистоты стиля недостаточно родиться в Тоскане. Ищите использование в книгах (70*). Тосканский язык присущ не только Петрарке. Он был чист и свободно говорил больше всех остальных — и, возможно, более робок, чем подобает поэту (71).

Обращение с имитацией (69*, 70, 82) и предложениями (68*, 90*, 91, 93) является традиционным. Изошренность проявляется в рецептах правдоподобия через уместность (77-78) и в рекомендациях демонстрационных произведений (Этна, зима, весна и т.д. 83). Но Муцио сразу же делает важное дополнение. “Вы могли бы сами взглянуть на природу, а не просто искать ее в книгах. Узнайте, что расширять, что сжимать”. В качестве примеров силы сдерживания (84) он приводит "Совокупление Дидоны и Энея в пещере" Вергилия и "Паоло и Франческу" Данте.

5. ФРАКАСТОРО

"Латинский диалог" (1555) Джироламо Фракасторо обсуждает поэзию как форму красноречия, объединяя поэтическое с риторическим (*Иероними Фракастори Наугериус сиве де поэтика диалогус ...* с английским переводом Рут Келсо и введением Мюррея У. Банди, Издательство Университета Иллинойса, 1924). Чичероновский по шрифту, он четко упорядочен и скомпонован, и приятно владеет стилем. Мотив Фракасторо непрофессиональный. Ученый и философ, он обращается к поэзии как к важному предмету культуры и наводящей на размышления теме для обсуждения. Такой подход, принятый многими учеными эпохи Возрождения, не налагал никаких обязательств по продвижению критической теории.

6. ПЕЛЕТЬЕ

"Поэтическое искусство" Жака Пелетье дю Мана - это аналогичный экскурс ученого в литературу. Философ и математик Фракасторо, интересовавшийся языками, профессор, сторонник нормализованной орфографии, он был известен под этим прилагательным, дорогим для французского Возрождения, как “доктор Пелетье”. Сначала его литературные ассоциации были связаны с Ронсаром и Дю Белле под руководством Жана Дора в Коллеж де Кокере; позже у него были ассоциации в Лионе, где Жан де Турн опубликовал свой трактат в 1555 году (*Поэтическое искусство ... publié d’après l’édition unique avec introduction et commentaire [par] André Boulanger, Paris, 1930*).

Его редактор, считая это лучшей формулировкой движения Плеяд, отмечает, что оно опирается на “Поэтическое искусство” Горация [которое Пелетье перевел десять лет назад], Цицерона и Квинтилиана, что в нем нет греческих источников, а из итальянцев только Вида, что великим образцом является Вергилий, и что раздел о драматургии незначителен и немощен. Он резюмирует доктрину следующим образом: (1) используйте свой местный язык и обогащайте его; (2) подражайте древним; (3) подражайте природе; (4) культивируйте высокие поэтические формы, к которым призывает Плеяда.

То немного, что Пелетье может сказать о поэтической композиции, - сплошная риторика. Он, например, обычно переносит советы по *экзордиуму* в начало стихотворения. Он демонстрирует софистический уклон, обращаясь к общему месту Горация о том, что поэты приносят славу (71, 82, 89, 176), а также в выставочных произведениях (127). Он более разборчив в рифме (149), в классификации метров по количеству слогов (153) и в подражании классическим стихотворным

формам (159). Время от времени он цитирует Ариосто (103, 201) и обсуждает как сонет, так и оду (169, 172).

7. МИНТУРНО

Минтурно создал свой более всеобъемлющий и влиятельный латинский диалог о классической поэзии, *De poeta*, сборник из шести монологов, или эссе, с достаточным количеством вопросов и возражений, чтобы время от времени напоминать о литературной форме, но с небольшим количеством реальных дискуссий (*Antonii Sebastiani Minturni de poeta ... либури секс*, Венеция, 1559). Обстановка - вилла на берегу моря - подробно описана во введении. Стиль, ораторский и склонный к чичеронианству, во всем сложен и размыт, каждое существительное обычно сопровождается двумя прилагательными. То, что таким образом передается с большим количеством повторений, обычно повторяется еще раз "Ars poetica" Горация, Цицерона и Квинтилиана; но также в значительной степени используются, хотя и мало поняты, поэтическиеработы Аристотеля. Концепция Аристотеля о поэзии как об отдельном виде сочинения еще не сформировалась; и поэтический стиль, который является актуальной темой Минтурно, понимается в терминах риторики. Докладчиками являются: Книга I "Искренность" (Санназаро) о том, что такое поэзия?; Книга II "Понтанус" (отозвана, отсутствует) о том, что такое поэзия?; Книга III "Вопикус" о трагедии; Книга IV "Гаурикус" о комедии; Книга V "Карбо" о лирике; Книга VI "Искренность" о стиле. Цитаты, приведенные на первых двухстах страницах, демонстрируют следующие пропорции: прежде всего Вергилий (*Буколики*, 55 строк; *Георгики*, 10 строк; *Энеида*, 512 строк); Сенека, 101; Гораций (в основном "Ars poetica"), 99; Еврипид (на латыни), 68; Софокл (на латыни), 23.

I. Что такое поэзия? Это *furor coelestis*. Мудрость и красноречие были едины, и всех, кто ими обладал, раньше называли поэтами (Моисей, Тесей, Ликург, Солон), ибо поэзия была единственным искусством речи. Теперь, оправившись от средневековой тьмы, мы видим Вергилия как образец всего сущего, Гомера как постигающего всю философию. Поэзия - это подражание природе [очевидно, задуманное как описание]. Поэтому исключение Платона отвергается. Имитация - это повествование в эпосе, через *персонажей* в драматической поэзии и сочетание того и другого в мелике. Все согласны с тем, что поэзия подобна живописи ("ut pictura poesis" Горация). Поэты стремятся к разнообразию, а не к последовательности, и предпочитают насильственные или иным образом нарушенные состояния ума, принимая во внимание [риторические] подзаголовки, соответствующие привычке, месту и времени. Предпочтение Платоном эпоса одобряется по сравнению с предпочтением Аристотелем трагедии.

II. Что такое поэтичность? [Смысл этой книги, как и всего остального, в том, что поэтичность - это риторика.] Древние поэты считали, что их отличие заключается не в стихах, а в знаниях астрономии, оптики, музыки, логики, истории, географии. *Вотнoшeнии диценди* историки больше всего похожи на поэтов. Вергилий был экспертом в риторике и логике, а также в космогонии, морали, праве и политике, медицине, легкой атлетике и т.д. Поэзия относится к *ratio civilis*. Ее цель - учить, восхищать, волновать [краткое изложение ораторского искусства]. Он должен соответствовать "трем стилям", чтобы всегда быть уместным. На естественное возражение Траяна, что, по-видимому, все это риторика, он отвечает ссылкой на различие стиха, возвращением к "трем стилям" и, как бы в отчаянии, утверждением, что отличительный дар поэта - заставлять людей удивляться (*admiratio*). [Это не только чистая софистика, но и

путаница Минтурно объясняется тем, что он вообще не видит различий. Он всегда прибегает к риторике.] Поэт, не в меньшей степени, чем оратор, должен обладать *изобретательностью, диспозицией, красноречием, памятью, пронунциативностью*. Трагедия обсуждается как стихотворение с частями, подобными частям речи, и с описательным усилением. Его *персонажи* должны быть сформированы с помощью разделов риторики. “Другие части речи, с которыми связан оратор, разделение, подтверждение, опровержение, заключение, высказывание, также должны соблюдаться (*tenendae*) поэтом”.

Книга, исследующая, что такое поэзия, включая трагедию, и цитирующая Аристотеля, не имеет ни малейшего намека на самобытное поэтическое произведение! Он может интерпретировать сложность и решение Аристотеля, не видя, что его главной движущей силой является последовательность, и рассматривать его “узнавание” как средство демонстрации.

Нам еще раз говорят, что характеристика должна быть верной в смысле соответствия типу: Эней последовательно *пий и фортида*, Ахилл *иракунд и великодушие*, Улисс *пруденс и каллид*, согласно разделам “Риторика”. После нескольких туманных указаний по аранжировке и еще одного напоминания о “трех стилях”, завершение, наконец, найдено в эпическом возвышении Вергилия.

III. (Трагедия) снова условна. Практически не используя Аристотеля, она возвращается к Горацию и Сенеке и повторяет риторическую доктрину типов. Установлено, что трагедия состоит из сюжета, персонажа, слов и многозначительных предложений (*fabula, mores, verba, sententiae*). Описываются его внешние данные, перечисляются его части, кратко излагается его происхождение. В нем должно быть пять актов, не более десяти сцен в каждом. Его стиль должен быть графически ярким. [К этому совету риторики, который применим к драме только в сообщениях посланников, не добавляется и намека на отличительное качество драматического диалога.]

IV. (Комедия) после обзора истории комедии и перечисления ее типичных *персонажей* посвящена в основном длинному списку фигур, используемых для создания комического эффекта, и завершается перечислением ее частей.

V. (Лирический) после длинного вступления к *convivium*с цитатами из поэтов отличает мелический от дифирамбического и номического и обнаруживает, что в лирике столько же компонентов, сколько и в драме (*фабула, нравы, верба, сентенции!*). Его формами являются ода (с эподом и палинодой), сатирические ямбы, элегия (нения, эпикедиум, эпитафий, эпитанатий), эпиграмма в греческом смысле и сатира.

VI. (Стиль) представляет собой краткое изложение раздела о стиле в любой классической риторике с классифицированными примерами и обычными списками фигур.

Каков результат этих 570 страниц? У пяти литераторов, помимо автора, есть роли в своего рода опубликованной академии; и еще несколько человек, по крайней мере, принимают участие. У них нет новых идей, за исключением некоторых аристотелевских намеков, которые, кажется, вряд ли подходят. Но они изучали риторику. Они начинаются с признания изначального господства поэзии; заканчиваются шестьюдесятью двумя фигурами речи. Тема рассмотрена; она не продвинута. В качестве руководства для латиноамериканских поэтов — но вряд ли это подразумевалось. В качестве вдохновения это ораторское искусство намного слабее, чем у

Полициано; и оно даже не приближается к тому короткому анонимному древнему стихотворению в прозе περί ὕψους, *De sublimitate*, “когда тянешься ввысь”.^[54]

Другой трактат Минтурно, *Искусство поэтики* (1563), сводит форму диалога к катехизису (*Поэтика искусства синьора Антонио Минтурно, нелла куале, контенгоно и пречетти эротики, трагики, комики, сатирики ...* Неаполь, 1725). Хотя в книге I есть некоторые споры о достоверности повествования романцо, в других местах единственный собеседник, назначенный для каждой книги, просто задает правильные вопросы. Эта работа не является дискуссией; это руководство по народной поэзии, проанализированное по заголовкам и подзаголовкам таким образом, что оно является справочным пособием. Систематическая и подробная, ее доктрина является классической, поскольку все в конечном счете отсылает к древним принципам. Примеров в ней предостаточно, при этом обычно предпочтение отдается Петрарке.

Книга I, посвященная эпосу, включает “Божественную комедию” и “Триумф” Петрарки, и настаивает на том, что отсутствие единства в “Орландо” Ариосто является кардинальным недостатком. Если “учение древних” и пример поэзии Гомера истинны, я не вижу, как допустимо другое, отличное от этого, ибо истина едина. Следовательно, вариативность более поздних времен не будет достаточным основанием для того, чтобы позволить стихотворению описывать более одного действия, целостного и охватывающего все остальное, которому все остальное должно способствовать” (35). Что особенно оскорбляет Минтурно, так это прерывание и возобновление выступления Ариосто.

Книга II “Обсуждение драмы”, хотя и дает лучшее представление о теории Аристотеля, чем “*Де поэта*”, по-прежнему цитирует Горация, называет актеров *речитативистами* и не понимает идею пьесы как последовательности действий.

Книга III, посвященная лирическим формам, особенно обширна в том, что касается *канцон*. Триаду од Пиндара он называет *вольта*, *ривольта*, *строфа*. Его собственные восхваления Карла V состоят из пяти таких триад. “Как Пиндар, - продолжает он, - рассказывает мифы о Тантале и Пелопсе, так и я рассказал о высадке Энея в Африке и вторжении Ганнибала в Италию, должным образом ссылаясь на троянское происхождение римлян и на знатных предков Карла” (183-184). После надлежащего цитирования Данте книга переходит к *сонетто*, *баллате* и другим формам, содержащим как цитаты, так и анализ, и даже посвящает страницу напоминанию о латинских гимнах.

В книге IV стиль анализируется под рубриками классического *ораторского искусства* и *композиции*, а также с подробным рассмотрением метрики. Советы по подражанию, хотя и допускают обычную ренессансную близость, не доходят до цicerонизма. Заключительный совет по пересмотру взят из Горация.

8. PARTENIO

Бернардино Партенио посвятил *имитации в поэзии* пять книг (*Della imitazione poetica ...* Венеция, 1560). Диалог на народном языке типа *De oratore*, в нем достигается небольшой обмен мнениями и возникает большая задержка из-за церемонного представления и прерывания. В Мурано, недалеко от Венеции, основными спикерами являются двое старших, Трифоне и

Триссино, и двое младших, Паоло Мануцио и Лунизини. Литературный вымысел заключается в обучении последнего; но в то время как Лунизини большую часть времени хранит молчание, Мануцио говорит часто и иногда пространно. На заднем плане проходят еще несколько человек.

I. После традиционного представления о поэзии как исходной философии поэтическое сочинение оставлено Аристотелю и Горацию, а поэтический стиль предложен (7) для обсуждения с помощью наиболее запутанного разделения: (1) *изобретение* через темы; (2) *ассонтиони*, которые также должны означать темы, но далее описываются как *комментарии и соответствие поэтике* (мифология); (3) *порядок*, понимаемый как усиление и вариация; (4) *аффетти*, страсти и моральные привычки; (5) *эпитеты*.

Имитация (11-13) обычна, естественна и даже необходима, несмотря на возражения и утверждение Пико о том, что мы должны следовать *идее*, а не форме. Мы можем имитировать тему в целом (17), или отдельные *предложения*, или слова, изменяя порядок, усиливая или ограничивая, модифицируя. Так поступали древние (24); так Бембо подражал Петrarке (25); и Теренций защищал свое использование Менандра (28). Темы Камилло (34) для поэтического *изобретения* изложены на множестве примеров. Применение Партенио, по-видимому, сводится к (1) простому перифразированию, (2) конкретизации, (3) усилению.

II. В следующей книге разъясняется, что подражание - это расширение, особенно в направлении софистических демонстраций (как при использовании Катуллы, 73). Книга на самом деле не отличается от I. Возможно, это объясняет отступ (80 последовательностей) с обсуждением поэтической дикции: составных частей, многосложных слов, фигур. Она завершается обзором Санназаро, Понтано, Фракасторо, Вида, Навагеро и вождя народных поэтов Бембо (86).

III. Подражание может означать выражение человеческой жизни; но конкретно оно направлено на изящество дикции (93-95) и может включать в себя подтягивание фраз (98). Понимание стиля, которое приходит от чтения, должно быть настолько подтверждено имитацией (105), чтобы обеспечить поэтический фонд (*сopia*). Имитация стиля всегда была законной (106), но с вариациями (110). "Сэр Чапелетто" Боккаччо расширен перечнем уточнений (119) и завершается, как и положено, *сентенцией*. Но расширение требует также использования тем (*assontioni*). Они представлены в табличном виде (123) и иллюстрируются примерами из Вергилия, Горация, Катуллы и Петрарки.

IV. Дальнейшие примеры ведут в мифологию. Порядок блюд в рецепте восхваления может варьироваться (155). Примером имитации страстей является "Турн" Вергилия.

V. обсуждает уместность стиля (*decoro*) в соответствии с семью *идеями* Гермогена (175), девятью *чувствами* и восемью инструментами.

Ранее мы также узнали из этой путаницы, что искусство не только исходит от природы, но и является более надежным и определенным руководством (35). Лучше позаимствовать эпитеты у древних поэтов, чем охотиться за ними (162). Ораторы должны использовать обычную речь; поэты - нет. Поэтическая дикция должна быть не только уместной и звучной, но и далекой от повседневной речи (80).

Главное значение Партенио заключается в распространении учения Камилло о темах, заимствованных у Гермогена[55] и перенесенных в поэзию. Таким образом, это демонстрирует распространенное смешение поэзии с риторикой и сочинительства с написанием темы. Его многочисленные примеры используются не по назначению, чтобы показать, как поэзия может быть вызвана расширением, которое принадлежит не поэзии, а ораторскому искусству. Весь трактат можно было бы назвать искусством расширения. Вряд ли это имеет какое-либо отношение к написанию стихов, почти все связано с поэтизацией тем.

9. СКАЛИГЕР

Юлий Цезарь Скалигер достиг самой длинной латиноамериканской поэзии эпохи Возрождения (*Julii Caesaris Scaligeri viri clarissimi poetices libri сентябрь ... 1561*).[56] Его самодовольство, должно быть, иногда поражало даже эпоху Возрождения. Вступительное письмо к его сыну Сильвию носит авторитетный характер.

К этому искусству мы применили санкции философии, которые являются управляющими всей природой. То, что из-за отсутствия таковых до нас это едва ли было искусством, очевидно из нашего обсуждения (iii).

Гораций, хотя и написал “поэтическое искусство”, учит с таким небольшим искусством, что почти все произведение кажется более близким к сатире. Комментарии Аристотеля в том виде, в каком они у нас есть, неполны. Благоразумный Вайда дает много хороших советов, как сделать поэта более осторожным, но воспринимает его как уже состоявшегося человека, чтобы привести его к совершенству. Мы вели его правильным путем по всем путям до самого конца (iv).

Время от времени он вставляет напоминания о своей магистратуре.

Пока это Аристотель; но более точный отчет выглядит следующим образом (46).

Ибо, таким образом, с большей проницательностью, чем у Аристотеля ... (201).

Никто до нас не сводил цифры к определенной классификации (307).

Вот и все для *изобретательства*. С величайшим трудом, среди множества трудностей, мы разработали эти предписания, которые до нас либо вообще не объяснялись, либо, разбросанные без искусства или порядка, были просто подразумеваемыми, либо были по существу или выражению неумелыми (432).

Греки ошибаются, если думают, что мы взяли у них что-либо, кроме как улучшить (598).

Как будто мы были слугами греков, а не исправителями (623).

Его знания слишком велики, чтобы ограничиваться этим предметом. “Чтобы не упустить ничего, что способствует эрудиции” (170), он вставляет, например, длинную главу (I. xviii) о танцах и еще одну (III. ci) о римских брачных обычаях. Он даже время от времени становится автобиографичным.

Мы тоже немало потрудились, чтобы эта слава [*гимна* в его древнем значении] была менее неясной среди латинян (123).

Мы тоже прославляли нашего отца, каким бы храбрым он ни был, в пасторали (129).

Под названием "Сенио" мы сочинили такую *фабулу* поддержали тон батавским звоном и такой новизной изобретения, которой хватило бы на семь Эразмов, не говоря уже об одном (374).

Как мы писали в эпитафии тем, кто пал под Веной в войне с турками (426).

Его самая длинная цитата (VI. 781-784) - это целое его собственное стихотворение.

Ниже приведены семь книг этого обширного стихотворения, состоящего из 310 глав и 944 страниц.

I. *Historicus* (57 глав, 136 страниц) представляет поэтические формы: пастораль, комедию, трагедию, пантомиму, *satyru*, танец, греческие игры, римские праздники, лирику.

II. *Ха́йл (Материя*, 42 главы, 64 страницы) в основном посвящен стихотворным формам.

III. *Idaea* (127 глав, 238 страниц) обсуждает в рамках софистических тем (пол, род занятий, моральные привычки, состояние, дары и т.д.) *Персонажей* творчества поэта; излагает четыре поэтические добродетели (*prudentia, efficacia, varietas, figura*); и добавляет предписания для нескольких поэтических форм.

IV. *Parasceve* (49 глав, 98 страниц) рассказывает о качествах стиля с дополнениями к рисункам.

V. *Criticus* (17 глав, 227 страниц) в основном представляет собой серию сравнительных параллелей (*comparationes*), сначала по авторам (Гомер с Вергилием, Вергилий с Феокритом и т.д.), затем по темам (691-717).

VI. *Hypercriticus* (7 глав, 134 страницы) - обзор латинской поэзии XVI века.

VII. "*Эпиномис*" (11 глав, 47 страниц) является приложением.

Очевидно, что разделение накладывается друг на друга; и обработка предполагает еще большее повторение. Ибо книга не является последовательным трактатом; это скорее энциклопедия. Состоящий, как правило, из коротких глав, он указывает тему каждой из них с помощью заголовка и представляет все заголовки в начале в виде полного оглавления. Таким образом, его популярность, возможно, была в основном справочной. Поскольку это руководство, а не антология, примеры обычно краткие. Самые длинные, естественно, в V, книге параллелей, в других местах они представлены иногда всего лишь отдельными строками и редко превышают десять. Хотя великим примером является Вергилий, который почти монополизировал III и IV, они демонстрируют широкий диапазон.

Предлагаемая цель состоит в том, чтобы сформировать латинских поэтов: *poetam creare instituimus* (200); *quoniam perfectum poetam instituimus* (228). В книге с помощью наставлений и примеров излагается не только то, как восхищаться и критиковать — и поправлять даже известных авторов, - но и то, как найти компанию латиноамериканских поэтов, как создавать латиноамериканские стихи. История латинской поэзии охватывает шестнадцатый век, хотя и не средневековье. Латинская поэзия была восстановлена; и Скалигер, как один из ее поэтов и один из ее критиков, показывает, как ее следует продвигать вперед. Рассматривая его вдоль и поперек, он уделяет много места Клавдиану, Статию и Силию Италику, исправляет Горация и Овидия, переписывает Лукана (849), оценивает своих непосредственных предшественников. Он школьный учитель, проводящий *лекции* и исправляющий латинские темы, расширяя свои

знания, вызывая к своему столу всех авторов всех времен. Он прочитал все. Тщательно цитируя греков по-гречески, он утверждает превосходство латинян. Только к одному автору он не испытывает ничего, кроме восхищения. Его великим примером, его пробным камнем является Вергилий.

Перейти от взглядов Скалигера на отдельных поэтов и поэтические методы к его взгляду на поэзию в целом нелегко, и это уже не важно. Что касается подражания, отсутствие у него конкретных предписаний наводит на мысль, что у него нет последовательной теории. Идея аристотеля, очевидно принятая в начале, неверно истолкована в приложении. Обычный совет эпохи Возрождения подражать только в надежде добавить блеска, ритма или другого очарования (*lucem, numeros, venerem adiungere*, 700) относится, конечно, к другому виду подражания и предлагает мало рекомендаций. С другой стороны, Скалигер сетует на свое собственное раннее цicerонианство (800) и делает несколько острых случайных замечаний. Темы софистических восхвалений в III главе, типичные сравнения в V главе xiv и случайное использование терминов повсюду демонстрируют обычную ренессансную путаницу поэтического с риторическим. Хотя в других отрывках Скалигер, кажется, способен понимать поэзию в ее собственных терминах, он не представляет поэзию последовательно как отдельное искусство композиции. Действительно, то, что он говорит о композиции любого рода, часто скучно или формально. Его забота, от лексикографии до фигур речи, связана со стилем. Великий аппарат для создания латинской поэзии остается в основном риторикой.

10. РОНСАР И ТАССО

Краткое, поспешное и небрежное произведение Ронсара "*Поэтическое искусство*" (1565; переиздано с пятью предисловиями, издательство Кембриджского университета, 1930) демонстрирует озабоченность Плеяды "обогащением" народного языка^[57] и применяет софистический рецепт восхваления поэтом великих людей в одах.

"Истинная цель лирического поэта - до крайности прославить того, кого он берется восхвалять ... его расу ... его родину" ... (29). Улучшая свою дикцию по сравнению с обычной речью (41-44), он будет усиливать, даже расширять ее.

Термины *изобретение* и *диспозиция*, условно перенесенные из риторики, не открывают ничего конкретного по композиции.

Ронсар рано обращается к вопросу об отношении лирики к музыке. За исключением нескольких таких ссылок, он довольствовался сбором общих мест о стиле. Единственная важность этого трактата заключается в том, что он показывает, как один из выдающихся поэтов шестнадцатого века, когда его спрашивают о теории, неизбежно обращается к риторике.

Поэзия Тассо, с другой стороны, самая серьезная, лаконичная и проникновенная в эпоху Возрождения. Составленные в 1568 и 1570 годах для чтения в академии Феррары, "*Дискорси дель арте поэтика*", изданные в "*Частичном сопрано и эротической поэме*", позже были дополнены в "*Поэме эротики*" ок. 1590 г. и "*Дискорси дель арте поэтика*", 1587 г., поскольку теория Тассо была не менее кропотливой, чем его практика. Хотя он тоже использует разделы риторики *inventio* и *dispositio*, он применяет их к отчетливо поэтической концепции и поэтическому движению. Ибо он рассматривает поэзию конкретно и последовательно как

движение и как поэтическое движение. Источником вдохновения является поэзия Аристотеля. Работая независимо, Тассо уловил вдохновляющие идеи Аристотеля примерно в то же время, что и Кастельветро в своем поясняющем комментарии (1570).^[58] Следующие ссылки относятся к изданию "Дискорси" Солерти (1901).

Эпический поэт должен руководствоваться своей собственной христианской верой и историей, а не языческими божествами и обрядами (12). Поле его деятельности не должно быть слишком большим (23-25); его повествовательная схема (*фавола*), как говорит Аристотель, должна быть целостной, иметь управляемый масштаб и быть единой (28). Ибо единство (33), несмотря на критические споры, несмотря на успех Ариосто без него и неудачу Триссино с ним, жизненно важно. Ариосто побеждает (46) не из-за отсутствия единства, а благодаря своему превосходству в других направлениях. Разнообразие (47) желательно только в том случае, если оно не создает риска путаницы; и, при правильном рассмотрении, оно совместимо с единством. [Ясное и справедливое опровержение; разнообразие не имеет ценности, если нет чего-то, от чего можно отличаться.]

Часть III (Стиль), открывающаяся риторической традицией "трех стилей", находит третий, *magnifico* (латинское *grande*), соответствующим эпосу (52). [Собственная практика Тассо *magnifico* не является ни витиеватой, ни растянутой.] Стиль Ариосто - *средний*; у Триссино - *умеренный*. Трагедия (53), чаще опирающаяся на конкретные слова (*proprio*), менее *великолепна*; лирика более цветиста и украшена; эпос, хотя и находится между ними, *обыкновенно великолепен*.

Добавляя (55-60) краткое изложение риторики стиля, включая фигуры, Тассо находит прозу Боккаччо чрезмерно ритмичной. Его оценка силы точных слов у Данте освежает после более раннего пренебрежения. Он завершает свое выступление поучительным сравнением (63) эпического стиля у Вергилия с лирическим у Петрарки.

Даже столь отличительный вклад, как этот, менее важен, чем работа в целом. Трактат Тассо настолько последователен и так хорошо связан, что стоит больше, чем сумма его частей. Как в порядке, так и в предложениях он тверже и строже своего времени. Эти *дискурсы* тщательно спланированы и скорректированы для преподавания. Они не стремятся ни к непринужденности разговора Кастильоне, ни к последовательному анализу Макиавелли; и они далеки от дискурсивных предложений Монтеня. Они представляют собой аргументированную, последовательную поэтическую работу.

11. СИДНИ

"Защита поэзии" Сидни (около 1583 г.; под редакцией Альберта С. Кука, Бостон, 1890) демонстрирует свою моральную функцию от простого морализаторства через обаятельное учение до побуждения к более возвышенной жизни.

Реминисценции риторики не случайны. Сидни, как обычно в эпоху Возрождения, переносит в поэзию традиционную тройственную функцию ораторского искусства: учить, восхищать, волновать (9, 11, 13, 22, 26). Ближе к концу (55) он извиняется. "Но что! мне кажется, я заслуживаю того, чтобы меня избили [посадили в тюрьму] за то, что я перешел от поэзии к ораторскому искусству. Но оба имеют такое сходство в словесном рассмотрении ..." [то есть в

дикции; но главный недостаток трактата заключается в том, что он оставляет расплывчатым отличительный характер поэтической композиции].

Морализующий, склонный к риторике, Сидни, тем не менее, наводит на размышления, а иногда и проникает внутрь.

Он цитирует диалоги Платона (3) как поэтические. Его живой рассказ о поэзии как о реализации воображения (4-6) и как о проникновении в человеческую жизнь проясняет высказывание Аристотеля о том, что поэзия “более философична и более серьезно изучена, чем история” (18). Он высмеивает елизаветинское игнорирование драматических единств (48) и видит чичеронианство насквозь (53). Его раздел (55-56) о характере и емкости английского стиха, слишком краткий, имеет реальное значение.

Но он настолько далек от понимания идеи Аристотеля о подражании, что формулирует ее так:

Следовательно, поэзия - это искусство подражания, ибо так определяет это Аристотель в своем слове *μίμησις*, то есть представление, подделка или выдумывание; выражаясь метафорически, говорящая картина, имеющая целью учить и восхищать (9).

Мы переходим от Аристотеля к *"изобразительной поэзии"* Горация и, следовательно, к риторике. Это не просто неверное толкование; это указывает на отсутствие у Сидни какого-либо контролирующего поэтического принципа. Хотя он аккуратно подводит итоги в конце своих разделов, он мало продвинулся вперед в своих размышлениях. Его работа - это то, что называется защитой[59] поэзии, а не аргументированной теории.

В обычном наборе имен эпохи Возрождения есть случайное значение. Отдавая дань уважения кардиналам Бембо и Библиене (44), Сидни сразу же противопоставляет их протестантам Безе и Меланхтону. Он называет Фракасторо и Скалигера “учеными философами”; Понтано и Мюре - “великими ораторами”; и дважды ссылается на латинские трагедии Джорджа Бьюкенена. Его похвала Госпиталю (45), вероятно, напоминает оду Ронсара, поскольку Сидни знаком с Плеядой. Боккаччо, Петрарку и Ариосто он просто упоминает; но он знает величие Данте и, конечно, очарование Санназаро. Из древних чаще всего цитируется Платон, затем, конечно, Аристотель, Плутарх, Гораций и Пиндар. Он говорит о “высоте стиля Сенеки” (47), упоминает Апулея (50) и цитирует “Греческие романы” в экстраординарном сборнике: “такой верный любовник, как Теаген, такой верный друг, как Пилад, такой доблестный человек, как Орlando, такой правильный принц, как Кир Ксенофонта, такой превосходный человек во всех отношениях, как Эней Вергилия” (8). Его обзор английской поэзии (45-47) презирует вторжение “низменных людей с раболепным умом”, находит, что Чосер “преуспел превосходно” - для своего времени, и дает туманные похвалы Суррею и Спенсеру. Чтение английского поэта-джентльмена было широким, заслуживающим доверия классическим, беспристрастным.

12. ОБСУЖДЕНИЕ СТИХОВ На АНГЛИЙСКОМ

Книга Джорджа Гаскойна *"Подробные инструкции по написанию стихов на английском языке"*, написанная по просьбе мастера Эдуардо Донати (1575; перепечатана в *"Критических очерках елизаветинской эпохи"* Г. Грегори Смита, I, 46-57), представляет собой краткий

справочник по использованию английского стиха. Хотя в нем неточностей в деталях, он вполне соответствует английской традиции ритма, определяемого ударением.

В последние годы столетия в Англии было выдвинуто предложение классифицировать английскую метрику. *Дискурс английского поэта Уильяма Уэбба* (1586; Грегори Смит, I, 226-302. Ссылки приведены на эти страницы.) неуверенно повторяет классическую просодию.

Что должно быть причиной того, что наша английская речь ... достиг ли нойер достаточной зрелости, не оправдал ли упрек в варварстве в поэзии? (227) ... Какой авторитет они могли бы завоевать своей национальной речи, какие чудовищности они могли бы стереть из английской поэзии ... если бы английская поэзия была по-настоящему реформирована (229).

Традиционное предисловие о происхождении поэзии ведет от божественного вдохновения через ранних бардов к Овидию морализированному, Горацию и Мантуану (231-239). Отвергнув средневековую рифмованную латынь как “эту грубую поэзию”, Уэбб переходит к обзору достижений английского языка.

“Я не знаю ни одного запоминающегося произведения, написанного каким-либо Поэтом в нашей английской речи за последние двадцать лет” (239).

“Чосер ... был следующим после [Гауэра].... Хотя в наши дни многим прекрасным английским ушам манера держаться может показаться грубой и непринужденной, тем не менее ... мужчина должен понять ... это истинная картина совершенной формы настоящего поэта.... Не вовремя... был ли Лидгейт ... сравним с Чосером (241). Следующий... Пирс Плаумэн... несколько резковатый и неясный, но на самом деле очень содержательный автор ... первый ... это отразилось на количестве наших стихов без любопытства рифмы” (242). Обзор шестнадцатого века окружает Суррей и Сидней множеством второсортных поэтов.

Заново начав с деления на “комичное, трагическое, историческое”, Уэбб обнаруживает, что Чосер (251), как и Гораций (250), смешивал удовольствие с выгодой. После неопределенного упоминания Джона Лили (256) он возвращается к переводу Овидия Голдинга (262). “Чем-то похож, но все же не столь поэтичен” - это Чосер, который, похоже, у него на совести. “Но это еще не все”, сравнимое с лучшими, - говорит Спенсер (263). Краткое возвращение к древним продолжается от Гесиода через Вергилия к Тассеру и Гуге (265).

Но Уэбб по-прежнему желает, чтобы рифма не была привычной. “Какой грубый вид стихов ... Я, возможно, не совсем согласен ” [266]. Я убежден, что отношение писателей к этому явилось величайшим упадком того хорошего порядка стихосложения, который мог быть до того, как это было установлено в нашей речи” (274). Он даже находит в английском языке “правило позиции” (281), и что -/у является кратким в наречиях, длинным в прилагательных (282). Он упрямо закрывает свою дурацкую книгу приложением (290): “Он следует Канонам или общим предостережениям поэзии, предписанным Горацием, впервые собранным Георгием Фабрицием Химниченским”.

Глухой к традициям английского стиха, Уэбб слеп к развитию английской поэзии.

Более претенциозное *Произведение английской поэзии* Путтенхэма (1589; частично переиздано Г. Грегори Смитом, II, 1-193), после обязательной репетиции древних провидцев, читает историю таким образом.

“Как люди уайльда и сауажа нашли естественную поэзию в стихах и иное, какой является наша вульгарность” (глава v); и “Как римминговая поэзия впервые пришла к грекам и латинянам и изменила и почти уничтожила их манеру писать” (глава vi). За классификацией на героическую, лирическую и т.д., а затем на комедию, трагедию, оду, элегию и т.д. следует (глава xxxi) обзор английской поэзии, столь же скудный для почетного списка, сколь и неразборчивый в критике.

Книга II, “Поэтическая пропорция”, представляет собой ошибочную просодию. “Пропорция” представлена (глава ii) в “посохе” (т. е. посохе или строфе); (iii) в “мере” (т. е. футах), оцениваемой по количеству слогов без присвоения отдельной функции “ударению”; (v) в цезуре, чередующейся с “запятой, двоеточием, периодом”, терминами, перенесенными из риторики, чтобы служить аспектами ритма; (vi и последующие) в “согласии”, которое включает иней, ударение, время, “движение” и “каденция”; (xi) в “положении”; и, наконец, в “фигуре, ”квадратные строфы, треугольники, овалы, подходящие для эмблем и других устройств. Сквозь эту путаницу и отклонения типичная английская привычка ставить ударения проглядывает так слабо, что никогда не бывает отчетливо видна. “Как греческие и латинские стопы могут применяться в английском языке” (xiii) приводит в заключительных главах к “более конкретному описанию метрических стоп древних поэтов”.

Книга III “Орнамент” представляет собой длинную и сложную классификацию фигур речи.[60] Заканчивается она традиционно, описанием типичных ошибок, соблюдением приличий и, с запоздалой осторожностью, *ars celare artem*.

Таким образом, в конце шестнадцатого века эти англичане все еще могли предполагать, как и Эшэм пятьюдесятью годами ранее, что у английской поэзии нет собственной действительной традиции, все еще стремясь возродить ее с помощью классицизма. То, что классицизм должен быть не только возрождением древней строфы и имитацией античного стиля, как в случае с Плеядой, но даже соответствием древней метрике, скорее могло быть предложено во Франции или Италии, где народный стих сохранил большую часть латинской ритмики. В Англии, где народная традиция определяла структуру стиха германской привычкой ставить ударения, это предложение было обречено на провал. Настойчивость классического культа, тем не менее, остается предметом серьезных дискуссий. Переписка Габриэля Харви со Спенсером по этому поводу может быть шутливой или даже отчасти сатирической; но Харви был фанатиком, и даже Спенсер иногда странно читал стихи Чосера, иногда в своей поэтической юности проводил странные эксперименты. Вопрос, который дольше всего обсуждался, возможно, потому, что он был общим для обеих стихотворных традиций, - это рифма. Томас Кэмпбелл в “*Произведении английской поэзии*” (1602)[61] атаковал это конкретно и с большим пониманием английских ритмов, чем Уэбб или Путтенхэм. Сэмюэл Дэниел ответил правильной, но слабой *защитой Ryme* (1603).[62] Классицизм мог попытаться легче отклонить английский стих, когда даже поэты и люди с некоторой образованностью не понимали языкового развития своего родного языка.

13. ПАТРИЦЦИ

Patrizzi's poetic (*Della poetica di Francesco Patrici la deca disputata ...* Феррара, 1586) возобновляет спор с Аристотелем, начатый в его "риторике".

Подзаголовок продолжается: "в котором историей, аргументами и авторитетом великих древних доказывається ложность наиболее принятых в наше время мнений о поэзии. Добавлен Тримероне того же автора в ответ на возражения, выдвинутые синьором Торквато Тассо^[63] против его защиты Ариосто". В десяти разделах по отдельности исследуются: I поэтическое вдохновение (*furore poetico*), II возникла ли поэзия по причинам, указанным Аристотелем, III является ли поэзия имитацией, IV является ли поэт имитатором, V можно ли писать поэзию в прозе, VI является ли сюжет (*фавола*) скорее отличительной чертой поэта, чем стихи, VII уступал ли Эмпедокл как поэт Гомеру, VIII может ли поэзия создаваться из истории, IX были ли древние стихи имитированы гармонией и ритмом, X существуют ли три способа подражания.

Очевидно, что эти деления пересекаются, и в VII (152) возникает путаница между происхождением поэзии и ее сущностным характером, в VIII (168) - между историческим материалом и историей. В разделе VIII также упускается из виду творческая характеристика Аристотеля, характеризующая поэтическую последовательность. Эти неверные толкования, достаточно распространенные в то время, по мнению Патрицци, объясняются тем, что он упустил идею Аристотеля о подражании как отличительной поэтической форме сочинения. Представления Аристотеля о композиции остаются темными или неправильными для Патрицци о стиле.^[64] Таким образом, он типичен для того общего ренессансного разногласия с Аристотелем, которое возникло из-за того, что он смотрел в другую сторону. Даже после Тассо и Кастельветро поэтика эпохи Возрождения сохраняла свою озабоченность стилем.

14. ОБОЗНАЧЕНИЯ

Джейсон Денорес, напротив, сделал свою "Поэтику" сборником произведений Аристотеля с табличным представлением в конце каждого раздела ("*Поэтика Ясона Денореса*", *nella qual per via di definitione & divisione si tratta secondo l'opinion d'Aristotele della tragedia*", "героическая поэма" и "комедия" ... Padua, 1588). В книге нет критического осмысления.

Раздел I (Трагедия) классифицирует характеристики по типам (хорошие правители, плохие правители и т.д.) и по софистическим заголовкам для восхваления. "Уместность черт трагических персонажей заключается в соответствии (*decoro*) возрасту, эмоциям, полу, стране, профессии" (лист 24, оборотная сторона). Одним словом, это последовательность. Глава IX подводит итог тому, что составляет "una perfettissima tragedia"; а заключительная глава (X) иллюстрирует идеальный трагический сюжет (*argomento*) новеллы Боккаччо.

Раздел II (Эпический) налагает обязательство отдельного действия в отличие от "Ахиллеиды" Статья, "Метаморфоз" Овидия и многих романов нашего времени" (58). В "Энеиде" нет одного действия (63) и она не так хорошо растянута (*distesa*), как в "Одиссее" (66). Денорес считает, что Аристотель выдвигал те же требования к сюжету (*фавола*, глава I) и даже к составным частям (глава VI), что и к трагедии. Повторяя, как и прежде, в главе IX, он снова демонстрирует это в главе X на примере рассказа Боккаччо.

Раздел III (Комедия) - это всего лишь адаптация заголовков к трагедии. Денорес даже осмеливается сказать: "Но поскольку Аристотель, по-видимому, предполагал, что частей в

комедии должно быть столько же, сколько и в трагедии, поэтому мы для удобства приписали комедии пролог, эпизод, исход. Припев мы не включили, поскольку в целом он, похоже, не использовался” (лист 138, verso). Этот раздел также завершается обзором и демонстрацией работ Боккаччо.

15. VAUQUELIN

Поэзия сьера Воклена де ла Фресне важна главным образом для подтверждения в конце века (*"Художественная поэтика Воклена де ла Фресне", о замечательном замечании о совершенстве и недостатках древней и современной поэзии*; текст 1605 года под редакцией Жоржа Пеллиссье, [65] Париж, 1885). Задуманная в 1574 году и включавшая идеи "Плеяды", она была еще не закончена в 1585 году и, наконец, опубликована в Кане всего за два года до смерти поэта-джентльмена. Последняя часть подзаголовка относится к добавлению своего рода *разумного* каталога поэтов. Тысяча семьсот шестьдесят александрийских двустушии исследуют поэзию в трех книгах с точки зрения стиля и метрики; ибо композиция встречается редко и с точки зрения риторики. Хотя цитируется Аристотель, в основе опять-таки лежит *"Ars poetica"* Горация. И снова поэзия становится *"говорящими картинами"* (I. 226); и снова Плеяда отвергает *баладес* и *рондо* (I. 546). Доктрина уместности (*bienséance, il decoro*) указывает на характеристику по типу (II. 330; III. 499); а идеальное поэтическое сочетание - наставление с восторгом (III. 609, *utile-dulce*). Вместо того чтобы говорить, что Воклен пережил свой век, [66] мы можем скорее отразить, что изменения в доктрине происходили медленно и еще не были признаны в целом.

16. КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Во всем многообразии этой поэтики проявляются определенные привычки и тенденции, характерные для того периода. Во-первых, джентльмену-ученому эпохи Возрождения приличествует не только писать стихи, особенно на латыни, но и обсуждать поэтические произведения. Здравый вкус и осознанное суждение в поэзии, как и в живописи и скульптуре, дают ему звание опытного специалиста. Люди, собранные Кастильоне для обсуждения идеального придворного, согласны с этим; и действительно, некоторые из них могли бы написать рассмотренные выше диалоги. Современным читателям, нетерпеливым из-за желания рассказать о книге без самостоятельного мышления, следует остерегаться умаления ценности общего обязательства быть информированными о поэзии. Но даже джентльмены эпохи Возрождения, которые были в более строгом смысле учеными, похоже, довольны обучением само по себе. Вместо того, чтобы интерпретировать и продвигаться, они выставляют напоказ.

Путаница, связанная с имитацией, слишком распространена, чтобы приписывать ее глупости отдельных людей. Это отражает столкновение двух концепций: идеи Аристотеля о подражании человеческой жизни [67] путем сосредоточения его действий и речи в такой последовательности, которая раскрывает его значение, идею композиции; и гуманистическую идею имитации классического стиля. Как идеи, они не имеют ничего общего друг с другом; но на самом деле они подставили друг другу подножку. Ибо первое было новым, еще не понятым ни точно, ни вообще; а второе было широко распространенной привычкой мышления. Имитация предполагала классицизм. Аристотель, будучи древним человеком, должен каким-то образом примириться с этим. Между тем очевидно, особенно из более банальных дискуссий,

что, хотя теория может быть неясной, практика склоняется к расширению и заимствованию. Цицеронианство, даже когда оно шло на убыль, распространилось далеко за пределы Цицерона. Подражание Бембо Петрарке было не упреком, а дополнительным достоинством.

Культовый великого периода не исключает цитирования Клавдиана, Статия, Силия Италика; а Скалигер добавляет Авзония и Сидония. Даже Апулей не исключен; и иногда находят место для тупости Авла Геллия и Макробия. "Греческие романы" Ахилла Татия, Аполлония или Гелиодора находят место не только у Чинтио, Скалигера и Воклена, но также у Ронсара и Сиднея. Действительно, эти поэтические привычки, обобщенные термином "александрийство" и соответствующие декадентской риторике, называемой софистической, проявляются достаточно часто, чтобы предположить значительную популярность. Софистический рецепт восхваления принят Ронсаром; и существует общее одобрение, как в доктрине, так и на практике, расширения скобок описательными образцами. Таким образом, риторика Гермодора, принятая Камилло и Партенио за поэтическую, упоминается в другом месте с уважением. Александрийство - это, по крайней мере, тенденция эпохи Возрождения.

Но самым распространенным признаком времени является неослабевающая мода на "Ars poetica" Горация. Это такое же евангелие для эпохи Возрождения, каким оно было для Средневековья. Циничным объяснением была бы его поверхностность и условность; но, вероятно, более глубокая причина заключается в том, что поэтическое мышление эпохи Возрождения, как у Горация, было по сути риторическим. В этом, во всяком случае, основное значение этих поэтов. Какими бы разными они ни были в остальном, у них есть одно общее. Тассо выделяется как исключение, как в теории, так и на практике, своим ясным взглядом на поэзию как отдельное искусство композиции; и его поддерживает проницательная интерпретация Кастельветро *поэтического* учения Аристотеля. Но Воклен их не слышал; и даже Сидни, хотя и видит разницу, все равно прибегает к риторике. Даже до конца шестнадцатого века поэзия эпохи Возрождения была в значительной степени риторикой.^[68]

Глава VIII

ПОВЕСТВОВАНИЕ В ПРОЗЕ

1. СКАЗКИ

Ничто так не характерно для эпохи Возрождения, как обилие сказок. Напечатанные большими сборниками, они, очевидно, отвечали постоянному спросу; и они послужили источником многих сюжетов для елизаветинской сцены. Часто демонстрируя ренессансный вкус к рассказам, они, как правило, менее интересны в повествовательном искусстве.

а) Банделло

Каждую из своих 224 *новелл* Банделло посвящает какому-нибудь другу во вступительном письме, которое обычно представляет ее так, как она была фактически рассказана ему человеком, которого он называет по имени (*Четвертая часть новеллы Банделло "Рипродотт", античная марка Лукки [1554] "И ди Лионе" [1573] "Курс Густаво Бальзамо-Кривелли"*, Турин, 1910). Истории далее документируются именами собственными; или

Банделло говорит нам, что он заменил их вымышленными, чтобы защитить хорошо известные семьи. *Повесть* 16, например, из части I “случилось прошлой зимой в этом городе Мантуе”. Хотя это и многие другие - обычные *фаблио* или обычные монашеские байки, все они одинаково рассказаны из-за их новостной ценности, из-за того, что они поразительны или захватывающи. Банделло, похоже, больше стремится находить хорошие истории, чем делать их хорошими. Следовательно, он более важен для аппетита и вкуса своего времени, чем как рассказчик.

Елизаветинцы, которые часто охотились в его коллекции, часто с помощью французских или английских переводов, создали из некоторых его персонажей персонажей, столь же убедительных, как Джульетта и герцогиня Мальфи; но характеристика редко задерживает самого Банделло. Поскольку он может довольствоваться простой остроумной репликой или грязным трюком, многие его рассказы кратки, и многие из них представляют собой просто анекдот. Даже в этом случае обязательное введение, кратко описывающее ситуацию, может занимать четвертую или даже третью часть; и повторения фактов может быть достаточно без той значимости, которая придала бы им повествовательную интерпретацию.

В *Новелле* 9 части I на десяти страницах рассказывается о муже, настолько ревнивом, что он нарушил исповедь и после этого убил свою жену. Сначала демонстрируя роскошь Милана, место действия рассказа и даже делая паузу, чтобы прокомментировать миланский диалект, автор переходит к медленному изложению ситуации, с диалогами второстепенных персонажей, не участвующих в рассказе, и с задержкой на второстепенных деталях. Единственная сцена, разворачивающаяся перед нашими глазами, - это оскверненное признание. Таким образом, запутанная, уродливая история становится скорее утомительной, чем трагичной.

Отсутствие заметности, хотя и не часто столь вопиющее, является обычным явлением. Без значимости, без достаточной мотивации рассказы Банделло чаще представляют собой просто серию событий, чем последовательность сцен. В них нет последовательного развития действия. Вместо того, чтобы постепенно раскрываться перед нашими глазами, его персонажи произносят речи или даже думают вслух. Их речи гораздо чаще носят ораторский характер, чем повествовательный диалог. Действительно, они могут повторять то, что уже было обдумано или сделано. Само неравенство в коллекции выдает слабость Банделло в повествовательной композиции. Его витиеватый стиль довольно постоянен в элегантно беглости; но его композиция поражает воображение. Он не обладает устойчивыми навыками управления сюжетом.

Не уверен он и в восемнадцати более длинных рассказах. Из них двенадцать (часть I. 5, 17, 21, 34, 45, 49; Часть II. 24, 28, 36, 40, 41, 44),), занимающие в среднем около двадцати трех страниц, по сути, имеют ту же вялую композицию, что и более короткие рассказы. Остальные шесть заслуживают большего внимания.

I. 2 (26 страниц) Ариобарзан, гордый и щедрый придворный, претерпел от Артаксеркса ряд унижений и вышел победителем. Рассказ начинается с постановки вопроса: является ли жизнь придворного по своей сути либеральностью и вежливостью или обязательством и долгом? Серия судебных процессов достаточно совокупна, чтобы дать определенную последовательность; но то, что она включала в себя борьбу с умалением, не раскрывается до финальной речи и, следовательно, не служит мотивацией.

I. 15 (23 страницы) Две умные жены сговорились перехитрить интриги своих мужей, вызволили их из тюрьмы и примирили друг с другом. Здесь есть сложности и решения, но сюжет настолько же искусственный, насколько и гениальный. Хотя детали более живые, действие медленное. Это обрывается на середине; и, наконец, развязка наступает во время длинной речи, в которой вся история повторяется в суде. Единственная характеристика - третья леди в подзаголовке.

I. 22 (25 страниц) Тимбрео, обрученный с Фенисией, отказался от нее из-за подлой уловки своего соперника. Дама, которая, как предполагалось, умерла от стыда, спряталась на вилле. Соперница раскаялась, и оба мужчины поклялись исправить ее имя. По просьбе ее отца, женившегося на "Луцилле", Тимбрео узнал в ней Фенисию. Соперник женился на сестре, и король украсил свадьбу королевскими празднествами, приданым для невест и должностями для мужчин. Здесь снова сложность и решение. Хотя некоторые сцены реализованы, в них нет той отчетливости критических ситуаций, которая ведет повествование дальше. Королевская свадьба в конце, например, занимает столько же места, сколько и отречение. Фенисия представлена с некоторыми намеками на характеристику.

I. 27 (27 страниц) Дон Диего и Джиневра, два очень молодых деревенских дворянина, влюбились друг в друга с первого взгляда, девушка стала так неистово ревновать, что отвергла все попытки примирения; а юноша в отчаянии ушел далеко, чтобы закончить свои дни отшельником в пещере. Старый друг обеих семей, найдя его убежище, тщетно уговаривал его, но пробудил в нем надежду, пообещав перевезти девушку. Девушка была так далека от того, чтобы ее это тронуло, что она планировала сбежать с искателем приключений. Старый друг расстроил это и, несмотря на ярость девушки, унес ее к пещере мальчика. Ее гордость оставалась совершенно непреклонной, и старый друг в конце концов потерял терпение и велел ей идти своей глупой дорогой; но мальчик, выйдя им навстречу, проявил такую глубокую и бескорыстную преданность, что она бросилась ему на шею. Эта история, которую Банделло услышал из Испании, имеет не только усложнение и развязку, но и, несмотря на некоторые ненужные перерывы, увлекательный ход повествования. Помимо постоянной мотивации молодости этих людей, существует определенная характеристика старого друга, мальчика и особенно девочки. Ни одна другая повесть из сборника не сравнится с этой по повествовательной композиции.

II. 9 (35 страниц) Знакомая теперь история о Ромео и Джульетте рассказана прямолинейно, без особого акцента и характерных черт.

II. 37 (48 страниц) Эдуард III, долго и напрасно судившийся с леди, в конце концов был вынужден жениться на ней. Первый энергичный и интеллигентный ответ леди имеет некоторую отчетливую характеристику; но ситуация повторяется снова и снова с нарастающей настойчивостью, пока эта самая длинная из историй не становится утомительной.

Таким образом, даже эти лучшие, более длинные рассказы совершенно неодинаковы в управлении сюжетом. Банделло, похоже, воспринимает свои истории такими, какими он их находит. Его литературный вымысел о написании истории, которую он слышал, кажется в этом смысле по существу правдивым. Как он не разглядел в Боккаччо различных достижений художника-повествователя, так и он не видит, что делает его собственные лучшие рассказы хорошими, не говоря уже о том, чтобы соответствующим образом формировать другие. Он не является творческим человеком.

(b) *Marguerite de Navarre*

Сборник рассказов, составленный Маргаритой де Наварра, вероятно, совместно с ее литературным окружением, и ныне известный как *Гептамерон*, был впервые напечатан под названием *Les Amants fortunés* в 1558 году. Очевидно, созданный по образцу "*Декамерона*" Боккаччо, он более реалистично использует литературную рамку аристократической домашней вечеринки. Диалог в комментариях к историям разработан таким образом, чтобы охарактеризовать каждого человека. Таким образом, коллекция представляет собой серию кейсов (*exempla*) для социальных комментариев. Но сами по себе сказки неполноценны. Рассказанные просто, без особого вкуса, "из опасения", говорится в предисловии, "что красота стиля может нанести ущерб исторической правде", они обычно ясны, несколько разговорчивы, часто небрежны. Здесь нет мастерства повествовательного движения. Непокколебимая чистота жены, действительно, является постоянной мотивацией во II. 3; но несколько характерных сцен вряд ли составляют последовательность. Простая серия событий в III. 1 делает восемнадцать страниц утомительными и заканчивается простым разворотом. Диалог пересказанной *Шатлены де Вержи* (VII. 10; 20 страниц) чаще носит ораторский характер, чем повествовательный. Самый длинный из рассказов (I. 10; 32 страницы), роман, охватывающий годы, настолько незначителен, что с таким же успехом мог закончиться раньше. Большинство историй представляют собой либо анекдоты, либо *фаблио* объемом около семи страниц. Выдвигаемые как реальные, они иногда являются обычными средневековыми историями, особенно о глупости или жестокости монахов, и там, где они, по-видимому, повествуют о фактах, иногда просто сообщают о них, не осознавая ни одного момента как сцены. У Боккаччо тоже есть простые анекдоты, в которых все очарование заключается в стиле; он тоже продолжает некоторые из своих историй без акцента; но среди его многочисленных экспериментов есть пять *новелл* (I. 4, II. 1 и 2, VIII. 8, IX. 6), усиленных их последовательностью. Авторы "*Гептамерона*" далеки от того, чтобы замечать это различие, и мало разбираются в композиции повествования. Сопровождение обсуждения организовано лучше, чем сами истории.

(c) *Джиральди Чинтио*

Коллекция *Гекатоммити* (сто басен) Джован-Баттисты Джиральди, известного как Джиральди Чинтио, [69] накапливалась годами. Begun apparently in his young manhood, it had reached seventy tales in 1560, [70] was published in 1565, and reprinted in 1566, 1574, 1580, and 1584. [71] (*Hecatommithi, ouero cento nouelle, di M. Giovanbattista Giral di Cinthio*, nobile ferrarese: nelle quali, oltre le diletteuole materie, si conoscano moralità vtilissime a gli huomini per il benviuere, & per destare altresì l'intelletto alla sagacità; potendosi da esse con facilità apprendere il vero modo di scriuere toscano ... 4-е издание, Венеция, 1580.) Таким образом, нравоучительный намек названия подтверждается подзаголовком. Здесь предлагается сто — действительно, с предварительным десятилетием, сто десять — *примеров*. Не делает сборник менее грозным и то, что он классифицирован: десять историй, демонстрирующих превосходство супружеской любви, десять, показывающих риски общения с куртизанками, десять о неверности, десять о рыцарстве и т.д. Тем не менее, не все сказки содержат мораль, а в некоторых мораль даже неясна; ибо здесь снова и *фаблио*, и анекдоты. Кадр снова принадлежит Боккаччо. Молодые аристократы, спасшиеся от разграбления Рима (1527), садятся на корабль и в неспешном круизе развлекают друг друга рассказами. Стил, хотя иногда и вялый и рассеянный, не расширен для украшения. Есть неторопливое вступление; каждой сказке предшествует комментарий к предыдущей; и у каждого десятилетия есть эпилог из дискуссий и стихов. Все

заканчивается списком славы, посвященным примерно ста пятидесяти литераторам из "*терца рима*" и дополняющим список выдающихся дам.

Рассказы, занимающие обычно от трех до десяти страниц, даже те немногие, что доходят до четырнадцати, остаются сценарием. II. ii. излагает на четырнадцати страницах персидскую сказку об Оронте и Орбекке. V. x. так же подробно рассказывает, как добродетельная жена Филогамо, потерпевшая кораблекрушение, оказала сопротивление принцу Саталии, после чего он был изгнан. В X. viii двое поссорившихся дворян вступают в драку, попадают в тюрьму к королю Людовику и впоследствии мирятся благодаря любезности одного из них. Даже рассказ о мавританском капитане, в котором едва ли больше восьми страниц, не развит повествовательно. Оглядываясь на это из "*Отелло*", можно различить мотивацию, обнаруженную Шекспиром; но в рассказе Джиральди это либо обобщено, либо просто намекнуто; это не ведет повествование.

Таким образом, композиция, как правило, сценарная. Если диалог иногда переходит в повествовательную экономию, то иногда он становится и простой речью. Персонажа, часто просто типичного, редко бывает достаточно для мотивации. Излишнее растягивание действа выдает небрежность фокусировки. Нет привычки ни представлять сцены конкретно в действии, ни проводить их в определенной последовательности.

Типичный пример - И. В. Писти, осужденный в Венеции за убийство мужчины, пытавшегося развратить свою жену, сбежал в Феррару и был запрещен. Ситуация сначала изложена, а затем пересказана его женой. Поскольку она и его дочь остались в бедности, он с тревогой написал им, призывая сохранить свою честь. Он был предан в плен двумя предполагаемыми друзьями, чтобы их отец, который также находился под венецианским запретом, мог, выдав его, восстановить себя. Отец, отказавшись воспользоваться их предательством, освободил Писти при условии, что тот простит их. Писти, тайно вернувшись в Венецию, приказал своей жене донести на него синьории и потребовать награду за его голову. Она отказалась в столь пылкой речи, что привлекла внимание стражника, который после этого арестовал его. Отправившись с ним ко двору, она так рассказала всю историю, что синьория простила Писти, восстановила его имущество, выдала награду его дочери в качестве приданого и даже простила отца его ложных друзей. Мотивация гениального усложнения и решения — все это здесь - в абстракции. Но рассказ на восьми страницах просто подводит итог или произносит речь, вместо того чтобы воплощать это в сценах. *Новелла*, таким образом, остается *примером* великодушия, вместо того чтобы превратиться в историю жены Писти.

Таким образом, Джиральди, стремясь к новостному интересу Банделло и, следовательно, к мелодраме, предлагая назидание, часто весьма сомнительное, игнорировал более глубокие повествовательные ценности. Репортер, манипулятор, морализатор - он не творец.

(d) Беллфорест, Пейнтер и Фентон

Таким образом, сборники сказок демонстрируют повествование эпохи Возрождения как регресс по сравнению с четырнадцатым веком. Повествовательное искусство Боккаччо, не говоря уже о Чосере, пережило затмение. Оно далеко не продвинуто, его даже не распознают.

Повествование в эпоху Возрождения, как правило, столь же неполноценно, сколь и обильно. Несколько хорошо организованных историй резко выделяются на фоне массы условностей и головоутиения. Но это еще не все. Рассказы Банделло, переведенные (1566-1576) на французский Бельфорестом и на английский через него Пейнтером и Фентоном, не просто переведены; они расширены и приукрашены до такой степени, что фактически скрываются как истории. Сорок девятый рассказ Банделло, уже продублированный Бельфорестом, утроен в первом рассказе Фентона. Ливио и Камилла, рассказанные Банделло в 1500 словах, насчитывают почти 11 000 в двадцать втором фильме Бельфореста и 16 731 во втором фильме Фентона. Расширение осуществляется демонстративными описаниями, ораторским искусством, морализаторством, ссылками на классическую мифологию и “естественную” историю, заимствованную у Плиния, а также теми сбалансированными повторениями, которые в английском языке обычно называются эвфуизмами. Бельфорест в своем предисловии (1568) просит прощения у читателя за то, что не “подчинил” себя стилю Банделло. “Я решил, - говорит он, - переработать это”. Его *Продолжение* сообщает герцогу Орлеанскому в посвящении, что он “обогастил его сентенциями, историями, речами и посланиями”. Поэтому Художник должен сделать паузу, чтобы описать.

Можно было также увидеть некоторое острое и грубое расположение скалистых и плодоносящих скал, которые, несмотря на это, доставляли некоторое удовольствие глазу при виде их, покрытых бледно-зеленым моази, который, придавая им волнистый вид, делал это место приятным, а скалу мягкой в соответствии с модой декора. Там также был очень светлый и широкий залив, который ему очень понравился, окруженный елями, сосновыми яблоками, кипреем и деревьями, из которых производили известное розовое вино или Гумме, у подножия которого, по пути вниз в долину, человек мог случайно увидеть проходящую мимо группу овечьих деревьев, всевозможных тополей и кленов, листья которых падали в озеро или пруд, который по определенным небольшим водостокам сразу же превращался в свежий и очень чистый источник. это Причина. Рыцарь, увидев древность и превосходство этого места, мало-помалу решил устроить там осаду своего жилища для совершения своего покаяния и жизни (Т. III, стр. 222, переиздания 1890 года).

Описание само по себе, без функции, и, что еще более очевидно, другие привычные средства украшения демонстрируют не только общую привычку к растягиванию, но и общую небрежность повествовательных ценностей. Так заглушается даже испанская сказка о Доне Диго и Джиневре,^[72] которую Банделлохватило ума илиудачи повторить в ее первоначальной последовательности. Очевидно, что эти версии были ориентированы не на композицию, не на ход повествования, а только на стиль.

(е) Петти, Лили и Грин

Вкниге Уильяма Петти "Маленькое подобие Петти, доставляющего ему удовольствие", содержащей множество его детских историй, изложенных в приятных тонах и восхитительно рассказанных (1576), повторяются средневековые фигуры баланса и усиливаются аллитерацией. Таким образом, его изложение сказки о Сцилле и Миносе, после краткого изложения и должного морализаторства, представляет:

некий Найс, у которого была дочь девица по имени Сцилла, настоящая милая девушка, по красоте богиня, по облику сама Венера, по внешнему виду святая, по совершенству личности несравненная, но по поступкам изящная дама, по манерам безжалостная девица, а по делам своенравная девка.... Но если обрисовать ее более ясно, то она была скорее застенчивой, чем миловидной, более изящной, чем благообразной, более возвышенной, чем миловидной, более гордой, чем пристойной, более точной, чем чистой.

Если такому стилю и есть место, то уж точно не в рассказе. История едва ли рассказана; она украшена, морализирована, обобщена без повествовательной значимости. Украшение, которым так злоупотребил Петти, вошло в моду благодаря Джону Лайли (1553?-1606). Его *Euphues, "Анатомия остроумия"* (1578) и *Euphues and His England* (1580) сделали схемы софистики, особенно изоколон, паризон и паромойон,^[73] основным элементом любопытного стиля, называемого эвфуизмом.

Итак, придите ко мне, все вы, влюбленные, которые были обмануты фантазией, чашей чумы, или введены в заблуждение женщинами, вратами гибели; будьте столь же ревностны в поисках лекарства, как вы стремились навлечь беду. Земля произрастает так же хорошо, как эндивий, чтобы радовать людей, как болиголов, чтобы подвергать опасности пациента, так и розу, чтобы перегонять, как крапиву, чтобы жалить, как пчелу, чтобы давать мед, как паука, чтобы выделять яд (изд. Кролля, стр. 93).

И все же, если ты настолько слаб, будучи околдован их кознями, что у тебя нет ни желания сторониться, ни ума избегать их общества, если ты либо настолько порочен, что не хочешь, либо настолько женат, что не можешь удержаться от их взглядов, все же, по крайней мере, скрывай свое горе. Если ты горяч, как гора Этна, притворяйся холодным, как горный Кавказ, носи два лица в одном капюшоне, прикрывай свое пылающее воображение притворным пеплом, показывай себя здоровым, когда ты прогнил, пусть твой цвет лица будет веселым, когда твое сердце меланхолично, сохраняй приятное выражение лица с изнывающей совестью, раскрашенные ножны со свинцовым кинжалом (Там же, стр. 104).

Утомительное нагромождение балансов и аллюзий настолько усложняет повествование, что в этих книгах мало подобия истории.

Тем не менее эта привычка была продолжена в более длинных английских сказках, иногда называемых романами, 1580-х и 90-х годов. "*Карта Фэнси*" Грина (1584-1587) украшает эмоции намеками и пригоршнями уравнивает их.

Он мужественно направился к ней и был так же поспешно замечен Кастанией, которая, обняв Гвидония, приветствовала его этим приветствием.

Как кит Гвидоний всегда выражает великую радость при виде рыбы, называемой *Талпа Марина*, как Хинда испытывает огромное удовольствие при виде Леопарда, как Лев льстит при виде Единорога, и как тот, кто пьет из источника Хипенис в Скифии, чувствует, что его разум настолько погружен в восторг, что никакая печаль, хотя и не столь великая, не в состоянии ее унять, так и я, Гвидоний, представляю себе такое превосходство. радость в твоём присутствии и такое небесное блаженство при виде твоего совершенства, что никакое несчастье, хотя и не столь чудовищное, не способно поразить меня, никакая скорбь, хотя и не столь ужасная, не способна обескуражить меня, и никакое несчастье, хотя и не столь опасное, не способно

заставить меня погрузиться в печаль, пока я наслаждаюсь твоим присутствием, которое я считаю надежным предохранителем от всех возможных бедствий.

Нет необходимости считать это достаточно серьезным, чтобы понять, что сбалансированное повторение и заученный намек стали эпидемией, и что и то, и другое происходит от привычки к растягиванию. Ибо даже простой Томас Делони должен украсить своего суконщика Джека из Ньюбери (1597) мифами и чудесами. То, что такое искажение повествования, иногда объясняющееся, возможно, *Гипнеротомахией* или Апулеем, более конкретно заимствовано из греческих романов, наиболее ясно в "Аркадии".^[74] Это один из ярчайших примеров александрийского возрождения.

2. RABELAIS

Эмиль Эггер однажды выразил протест: "Фактическое использование французского языка 1530 года нигде ни в речи, ни в письме не соответствует дикции Рабле".^[75] Каждый изучающий Рабле признает это наблюдение зацепкой. Гораздо больше, чем прописные истины, означает тот факт, что у каждого выдающегося автора есть свой собственный стиль и что изучение стиля является наиболее постоянно плодотворным изучением литературы. Это означает, что Рабле всегда предъявляет особое требование неотразимого внимания к своему стилю. Его словарный запас^[76] варьируется от латинизации до диалекта и жаргона; его игра слов - от безрассудных каламбуров до различных повторений; его интонации - от клаузулы Цицерона до простых списков. Его словоохотливость сверкает живописной конкретностью. Да, он популярен, но редко бывает простым, обычно разговаривает со своими читателями и стимулирует их экстравагантностью. Экстравагантность Скептона пятнадцатого века, проявляющая подобную словоохотливость, менее на показ. Рабле никогда не позволит нам забыть его стиль.

Pantagruel rencontra un escolier tout joliet.... "Mon amy, dond viens tu à ceste heure?" L'escolier luy respondit: "De l'alme, inclyte, et celebre academie que l'on vocite Lutece." "Q'est ce à dire?" dist Pantagruel à un de ses gens. "C'est," respondit il, "de Paris." "Tu viens donc de Paris," dit il. "Et à quoy passez vous le temps, vous autres estudiants audit Paris?" Respondit l'escolier: "Nous transfretons la Sequane au dilucule et crepuscule, nous deambulons par les compites et quadrivies de l'urbe, nous despumons la verbocination latiale, et comme verisimiles amorabonds captons la benevolence de l'omnijuge, omniforme, et omnigene sexe feminin.... Et si par forte fortune y a rarité ou penurie de pecune en nos marsupies, et soient exhaustes de metal ferruginé, pour l'escot nous dimittons nos codices et vestes oppigncrées, prestolans les tabellaires à venirdes penates et lares patriotiques." A quoy Pantagruel dist "Quel diable de langage est cecy? Par dieu, tu es quelque heretique." "Segnor no," dist l'escolier; "car libentissimement des ce qu'illucesce quelque minutule lesche de jour, je demigre en quelqu'un de ces tant bien architectés monstiers, et là, me irrorant de belle eau lustrale, grignotte d'un transon de quelque missique precatation de nos sacrificules. Et submirmillant mes precules horaires, elue et absterge mon anime de ses inquinamens nocturnes. Je reve les olympicoles. Je venere latricialement le supernel astripotens." Je dilige et redame mes proximes. Je serve les prescrits decalogiques, et selon la facultatule de mes vires n'en discede le late unguicule.... "Et bren, bren," dist Pantagruel, "Qu'est ce que veult dire ce fol? Je croy qu'il nous forge icy quelque langage diabolique, et qu'il nous charme comme enchanteur." A quoy dist un de ces gens: "Seigneur, sans nul doubte ce gallant veult contrefaire la langue des Parisiens; mais il ne fait que escorcher le latin, et cuide ainsi pindariser; et luy semble bien qu'il est quelque grand orateur en

françois parce qu'il dedaigne l'usance commun de parler." Вопрос Пантагрюэля: "Есть или нет?" L'escolier respondit: "Segnor missayre, mon genie n'est point apte nate à ce que dit ce flagitiose nebulon, pour escorier la cuticule de nostre vernacule gallique; mais vice-versement je gnave, opere, et par veles et rames je me enite de le locupleter de la redondance latinicome." "Par dieu," dit Pantagruel, "je vous apprendray à parler" (II. vi).

Пародия заключается в том латинизирующем "обогащении" просторечия, которое было широко распространено и особым кредо Плеяды. Рабле в роли Эразма высмеивает его язычество. Более масштабная сатира - это передача условностей студенческой дикости повторяющимся заученным жаргоном. Ибо повторение не является небрежным. Таким образом, он продолжает простую игру со словом *Сорбонна*:

... ces marauds de sophistes, sorbillans, sorbonagres, sorbinigenes, sorbonicoles, sorboniformes, sorbonisecques, niborcisans (II. xviii).

Таким образом, он продолжает пародию на юридические цитаты.

Ayant bien veu, reveu, leu, releu, paperassé, et feuilleté les complainctes, adjournemens, comparitions, commissions, informations, avant procedés, productions, allegations, intenditz, contredits, requestes, enquestes, repliques, dupliques, tripliques, escritures, reproches, griefz, salvations, recollements, confrontations, acarations, libelles, apostoles, lettres royaulx, compulsoires, declinatoires, anticipatoires, evocations, envoyz, renvoyz, conclusions, fins de non proceder, apoinctemens, reliefz, confessions, exploictz, et autres telles dragées et espiceries d'une part et d'autre, comme doibt faire le bon juge selon cequ'en a *not. спец. de ordinario § 3 et tit. de offic. omn. jud. § плавник. et de rescript. praesentat., § 1* (III. xxxix).

Таким образом, решение Диогена внести свой вклад в защиту Коринфа позволяет Рабле остановиться и подчеркнуть общие моменты осады.

Когда Филипп пригрозил осадой, коринфяне приготовились к обороне. Некоторые из них доставили с полей в крепости предметы домашнего обихода, скот, вино, продукты питания и необходимое снаряжение. Другие ремонтировали стены, возводили бастиины ... [и так далее в серии из 25 предикатов]. Некоторые начищали доспехи [и так далее в другом каталоге подробностей]. Диоген препоясал свои чресла, закатал рукава, передал свои рукописи на попечение старого друга [и так далее по ряду деталей].... "Icy beuvant je delibere, je discours, je resouldz et concluds. Après l'epilogue je ris, j'escris, je compose, je boy. Ennius beuvant escrivoit, scrivant beuvoit. Eschylus (si à Plutarque foy avez in *Symposiacis*) beuvoit composant, beuvant composait. Homere jamais n'escrivit à jeun. Caton jamais n'escrivit qu'après boire." Таким образом, резолюция дает повод для обсуждения на восьми страницах. (Пролог к "Ярусам жизни".) Как и здесь, усиление часто носит ораторский характер.

Эта разнообразная размытость, пародия на латинизацию, юридические повторы, ораторская амплитуда - это дар болливости, экспансивность речи, страсть к словам; это сатира; и, в конечном счете, это поиск читающей публики. Взяв пример с альманахов и гигантских историй, Рабле использовал гротеск. Он был достаточно умен, чтобы понять, что может позабавить не только *добропорядочных буржуа*, покупавших альманахи, но и тех, кто имел некоторые притязания на учебу. Оба, как знал Ариосто, находили утешение в гротеске. Последнему

больше понравился бы технический жаргон; но первый уловил бы достаточно его сатиры и получил некоторое развлечение от самой его странности. И то, и другое он мог бы накормить чудесами путешествий. Ибо гротеск - это сказочная страна для взрослых.

Рабле вводит нас в нее и выводит из нее, взад и вперед. Хотя произведение в основном повествовательное, это не прогрессивная история. Личности, часто ярко осознаваемые в данный момент, не продвигаются к предначертанному вопросу. Существует много описаний, много дискуссий; и каждое из них производит эффект скорее само по себе, чем в обоснованной последовательности. Таким образом, отвратительная история о даме, преследуемой собаками, одна из самых печально известных его эпизодических *новелл*, рассказана в равной степени ради собственного шока, как и для любого поворота, который она придает истории в целом.

В целом, творчество Рабле *конте*, хотя обычно включает в себя некоторое изложение цели и некоторые фактические комментарии. Серия *примеров* и мнений относительно того, женится ли Панург (III. xxi, далее), не приводит ни к решению о браке, ни к определению характера. Мы обнаруживаем, что обсуждаем нищенствующих монахов, слушаем рассуждение о дьяволах и заканчиваем рассказом о траве Пантагрюэлион (III. xlix, далее). При этом конкретность изложения ярко контрастирует с общепринятыми обобщениями сборников сказок. Диалог, вместо того чтобы быть обменом речами, иногда сопровождается повествовательным взаимодействием. Рабле как бы переносит нас через множество волнующих событий с группой говорливых гротесков, чьи идеи не развиваются в последовательностях абзацев, а их привычки - в последовательностях глав. Он начал и роман, и эссе, не достигнув формы ни того, ни другого. Ибо он двигался к другому типу истории и дискуссии, которые созрели в журналистике. Интеграция и непрерывность менее важны для привлечения читателей, чем изобилие и анимация. Вместо того, чтобы излагать суть, он часто ходит вокруг да около, предлагая множество предложений. Вместо того чтобы придать сцене особое значение, которое привело бы к следующей, он разыгрывает ее со множеством обертонів. Каким бы бессистемным ни было его разнообразное изобилие, а иногда и сбивающим с толку, его следует признать творческим. Рабле не довольствуется просто репетицией, перефразированием или украшением. Его работы, наполненные различными знаниями, никогда не продаются из вторых рук. То, что он захватывает, он оживляет.

Сатира Рабле, в отличие от его более описательных насмешек, чаще всего направлена против педантизма. Идея о том, что он высмеивает Средневековье как апостол ренессансного просвещения, расширяет сомнительный контраст за пределы очевидности. Ибо Рабле в некоторых аспектах средневековья. Он был странствующим ученым, *ваганцем*; он был чем-то вроде *голиарда*; и на пути Годескалька он был *клерком мове*. Его сатира на монахов и соплеменниц - средневековый литературный прием. Действительно, в ней гораздо меньше нападок, еще меньше реформ, чем возбуждения. Выступая против средневекового образования, он призывает к ренессансному просвещению не иначе, как с иронией.

В письме от 3 июня 1532 года он поднял сбивающий с толку вопрос.

Как же так получается, ученейший Тирако, что в изобилии света нашего столетия, в котором благодаря какому-то особому дару богов мы видим возрождение всех лучших дисциплин, все еще повсюду встречаются люди, устроенные так, что они либо не желают, либо неспособны оторвать свои глаза от более чем киммерийской тьмы готического времени к очевидному факелу солнца?[77]

Ирония этого повторяется и подчеркивается в часто цитируемой восьмой главе его "*Пантагрюэля*", где Гаргантюа вспоминает свою юность.

Как вы можете легко понять, времена были не такими подходящими для литературы, как нынешние, и у вас было мало таких учителей, как у вас. Времена были все еще темные, и от готов все еще веяло неловкостью и невезением, которые уничтожили всю хорошую литературу. Но по божественной милости в мое время литературе были возвращены свет и достоинство; и я вижу такое улучшение, что в настоящее время меня вряд ли приняли бы в начальный класс, хотя как человек я слыл самым образованным в свое время. Я говорю это не из тщеславного хвастовства, хотя мог бы на законных основаниях сделать это в письме к вам (см. Марк Туллий *Де сенекту* и Плутарх в книге, озаглавленной "*Как хвалить себя без упреков*"), но чтобы показать вам свою глубокую привязанность.

В наши дни все дисциплины восстановлены, языки восстановлены: греческий, без которого любому человеку стыдно называть себя ученым, иврит, халдейский, латынь; печатные издания, столь же изящные, сколь и правильные в использовании, которые были изобретены в мое время божественным вдохновением, как артиллерия - внушением дьявола. Весь мир полон ученых, самых образованных учителей, самых обширных библиотек; и мне кажется, что ни во времена Платона, ни во времена Цицерона не было таких удобств для учебы, как сейчас. Отныне нам не нужно будет находить ни в офисе, ни в обществе никого, кто не был бы отполирован мастерской Минервы. Я вижу современных разбойников, палачей, авантюристов, конюхов более образованными, чем врачи и проповедники моего времени. Более того, женщины и девочки стремились к этой похвале и небесной манне хорошего наставления.

Здесь сквозит не средневековое невежество, а ренессансное самодовольство. Педантизм, который высмеивает Рабле, присущ обоим эпохам. Его ссора с Сорбонной его времени, возможно, была вызвана запретом "*Пантагрюэля*". Книга была запрещена как непристойная. Это непристойно. Давайте больше не будем притворяться, что он напал на мракобесие как поборник просвещения. Какими бы ни были его мотивы, Рабле оставался на редкость отстраненным. Он был далек от того, чтобы быть апостолом просвещения или чего-либо еще.

Тем не менее, в некоторых исторических источниках его до сих пор упоминают как предсказателя современного образования. Из него была извлечена теория образования, даже схема. В подтверждение этого его традиционное или живописное высмеивание университетского преподавания и студенческих манер носит в лучшем случае негативный характер. Положительный вклад был обнаружен в его Телемском аббатстве (I. lii-lviii).

Телема, идеальное аббатство, являющееся местом действия так называемой схемы воспитания, получило свое название, вероятно, от нелепой аллегории *Гипнеротомахия*,^[78] в которой герой отказывается от руководства Разумом (Logistica) ради руководства волей (Телемия). Его архитектура и ландшафтное озеленение, снова напоминающие псевдоклассическую застройку Колонны, занимают вместе с мебелью и аксессуарами в десять раз больше места, чем кабинеты. В отеле 9 332 люкса. Его библиотека изобилует греческим, латынью, ивритом, французским, тосканским и испанским языками (исключая английский и немецкий); а его фрески изображают "предметы старины". Снаружи находятся фонтаны, ипподром, театр, бассейн, сад, лабиринт, теннисный корт и парк. Внутри он укомплектован костюмерами и

мебелью. Его сообщество мужчин и женщин, красивых, богато одетых и владеющих шестью языками достаточно хорошо, чтобы сочинять прозу и стихи, не имеет никаких общественных обязательств. Живущие в роскоши, изучающие шесть языков среди своих развлечений, свободные от мира и всех обязанностей друг перед другом, эти привилегированные души руководствуются принципом "Справедливый выбор".

Юмор этого, который должен быть замечен даже тем, кто озабочен схемами образования, легче понять как намек на то, что безответственность плюс владение языками не являются достаточной формулой образования даже в идеально роскошной обстановке. Поскольку это была бы пронизательная сатира на эпоху Возрождения, вполне возможно, что именно это имел в виду Рабле. Конечно, он не имел в виду предлагать Телему для принятия как идею, а тем более как схему. Делайте, что вам заблагорассудится, при условии, что вы живете в роскоши и владеете шестью языками. Это образовательная идея? Является ли это в какой-либо разумной интерпретации образовательной схемой? Ставить Рабле в один ряд с такими пионерами пятнадцатого века, как Гуарино и Витторино, или с такими грядущими лидерами, как Вивес и Лойола, значит не только неверно истолковывать его; это значит поступать с ним неправильно. Его сатира не ограничивается громким и неистовым; он также мастер иронии. Пусть "Телема" останется такой, какой он ее оставил, иронической фантазией.

И "День учебы Гаргантюа" (I. xliii), в котором ни один час не был заполнен, ни один предмет не был оставлен без внимания, нельзя назвать образовательной программой.^[79] Рабле, должно быть, знал, что на реформу образования у него не было никаких оснований. Что бы еще ни было выдвинуто против него, он не был претенциозен. Его собственное образование, прерванное, так и не полученное ни в одной области, но широко распространенное, дало ему не систему, а исключительно разнообразный фонд. Его репутация ученого, о которой недавно говорили, едва ли подтверждается немногочисленными комплиментами современников. Скорее, их немногочисленность и расплывчатость в период взаимного восхищения ученых наводят на мысль, что он был менее знаменит, чем его пытаются представить. Он не был достаточно латинистом, чтобы обнаружить фальсификацию так называемого *Завещания Луция Куспидия*, которое он опубликовал в 1532 году.^[80] Его греческий, распространяющийся на перевод некоторых хорошо известных греческих медицинских трудов,^[81] возможно, был усилен предыдущими латинскими переводами. О его знании права свидетельствует обильное использование юридических терминов, что скорее свидетельствует о его дружбе с юристами и его пристрастии к жаргону. Он знал медицину достаточно, чтобы быть домашним врачом в лионском отеле "Отель Дье" и личным врачом в свите кардинала дю Белле. Безусловно, это свидетельство, почти единственное конкретное свидетельство, его достижений в обучении. Но это не должно означать, что он был ученым. Самое большее, что он не продвинулся за узкие пределы медицины своего времени. Он был приемлемым практиком в период длительного невежества.

Но такие обобщения менее наводят на размышления, чем то, что было кропотливо собрано по кусочкам из его весьма скудной хронологии. В 1530 году он поступил на медицинский факультет Университета Монпелье. В 1532 году он практиковал медицину в Лионе и опубликовал латинские письма итальянского врача Манарди, афоризмы Гиппократов, сфабрикованный Куспидий и своего собственного *Пантагрюэля*. И это за два года. Предполагается, что в течение двух лет, предшествовавших 1530 году, он, возможно, изучал юриспруденцию в Пуатье и посещал другие университеты. Даже если бы предположение можно было довести до уровня

логического вывода, что бы это гарантировало в обучении? За исключением единственного недатированного письма из приората Лигудже, у нас нет никаких документов о Рабле с 1521 по 1530 год. Но если он действительно изучал юриспруденцию в Пуатье и посещал другие университеты, прежде чем обратиться к медицине, или если он подхватил какое-то лекарство по пути, то он поверхностно экспериментировал в направлении универсальности. Иногда от этого вопроса уклоняются, называя его гуманистом.^[82] Но хотя у него были друзья-гуманисты, он явно не был приверженцем классицизма. Или, опять же, его знания, поскольку его аллюзии поразительно разнообразны, называются энциклопедическими. Как комплимент учености, это прилагательное сомнительно; но в другом смысле оно наводит на мысль о его интеллектуальной любознательности и остром понимании слов. Зная, что, как сказал доктор Джонсон, многому можно научиться на корешках книг, он был готов схватывать все понемногу. Он обнаружил, что для его новых читателей фрагменты знаний представляют интерес как новости. В то время как им нравились его образцы учености и нравилась его сатира на педантизм гуманизма, гуманисты, видя в шутке больше, наслаждались ею тем не менее. Это был веселый, но в то же время вдумчивый побег от торжественных ренессансных вымыслов классицизма. Рабле уже достаточно хорошо знал своих читателей, чтобы нести им вино на плечах.

Настойчивая и разнообразная экстравагантность предвосхитила журналистику в том смысле, что она культивировала стиль как рекламу. Помимо постоянных содержательных волнений, он использует диалект, сленг, жаргонизмы, пародии, ораторское искусство, но не в порыве энтузиазма, не в случайных вспышках, а в постоянном параде стиля. Он любитель сенсаций; его читатели должны быть шокированы и позабавлены. Поэтому он обратился к гротеску и преследовал его. У него нет обаятельных личностей; в его сатире нет негодования; в его смехе нет сочувствия. В этом аспекте Сервантес предлагает наиболее впечатляющий контраст. “Сервантес высмеял рыцарство Испании” несправедливо, потому что оно поверхностно. С самого начала и на всем протяжении *“Дон Кихот”* преуспевает в том, что исключает Рабле, - в добродушии. Гротеск Сервантеса достаточно человечен, чтобы заставить нас почувствовать определенное социальное служение помимо смеха в “атаках на ветряные мельницы”; и его великое достижение - создание гротеска, которого мы начинаем любить.

3. ИСТОРИЯ

История охватывает фундаментальное деление композиции на формы обсуждения или убеждения, с одной стороны, и, с другой, сюжета или игры, с другой. Ибо история - это то одно, то другое, а теперь и то и другое вместе. Более ранние хроники, более или менее эпические, почти ничего не обсуждают; некоторые недавние истории настолько сосредоточены на анализе, что вообще почти не повествуют; а некоторые из великих историй, древних или современных, Фукидид, Тацит, Макиавелли, эффективно сочетают эти два направления. В любую эпоху это последнее настолько сложно, что требует превосходного понимания. Ливий, например, обычно довольствуясь повествованием, едва ли делает даже свои воображаемые речи к войскам разъяснительными. Но Фукидид, повествующий эффективно, не меньше озабочен тем, чтобы проинструктировать своих читателей по этим вопросам. Таким образом, его “Поход против Сиракуз” стал одновременно трагедией и проповедью.

а) Латинские истории

Пятнадцатый век демонстрирует выход истории за рамки хроник на латыни Леонардо Бруни из Ареццо (1369-1444; *"Исторический журнал Флорентини попули либри XII"* Леонарди Аретини, Флоренция, 1855-1860, 3 тома., под ред. Манчини, Леони и Тоньетти, с итальянским переводом Донато Аччаджуоли). Хроники, тем не менее, сохранялись, ибо они все еще имели, а возможно, и продолжают иметь значение, осознанное Геродотом. Но Бруни предпринял и справедливо добился чего-то большего: "история, которая в стольких одновременных событиях должна сохранять более длинную последовательность, объяснять причины отдельных фактов и предлагать интерпретацию" (I. 52). Возможно, не совсем Фукидид или Тацит, он явно двигался в их направлении. Его стиль периодичен по привычке, но часто не подчиняется строгим правилам, гуманистичен, но не является кропотливым подражанием или рассеянным, интеллигентно цicerоновский, но не сдерживаемый цicerонианством. Речи, вставленные в манере Ливия, действительно показывают, что он чувствовал себя связанным такой амплитудой, разнообразием и классическими аллюзиями, которые должны были бы соответствовать высокому стилю; но они не являются ни частыми, ни условно декоративными, и некоторые из них являются одновременно живыми и настоящими призывами. Типичными являются следующие примеры.

Книга III: Папа Григорий обращается к флорентийцам с просьбой о мире посредством восстановления изгнанников; и флорентийская речь отказа.

Книга IV: Ианус Лабелла за защиту республики от гордыни знати.

Книга VI: Дебаты послов Перуджи с флорентийцами.

Книга VIII: Флорентийские послы к папе; ответ папы и возмущенный ответ Барбадоро.

Книга XII: Миланские легаты в Венеции против флорентийцев и флорентийский ответ.

Чаще всего Бруни вкладывает речи в уста посланников, развивая вопросы, которые он уже кратко изложил. Как правило, они лаконичнее, чем речи в модных диалогах; и иногда, поскольку он сам часто бывал посланником, в них чувствуется жар настоящих дебатов. Таким образом, его повествование интерпретируется с помощью экспозиции. Оставаясь повествовательным по плану, он указывает на побуждающие соображения и интерпретирует результат.

Книга I, например, завершает краткий обзор древней истории обзором итальянских городов после нашествия и фатальным расширением разрыва между империей и папством при Фридрихе II. Книга II показывает Флоренцию в полном расцвете республиканской карьеры, сорванной фракциями; Книга IV - создание *вексиллиф юстиций* как республиканского средства сдерживания эгоистичных амбиций знати. Растущее использование наемников, показанное в книге VII, приводит к хроническим трудностям, подробно описанным ниже. Последние три книги представляют войну с Миланом не только в последовательности событий, но и как единое предприятие.

Закончив свою первую книгу в 1416 году, шестую - в 1429 году, Бруни торжественно подарил девять книг синьории в 1439 году и дожил до завершения своего долгого труда до 1444 года.

"De bello italico adversos gothos gesto historia" (1441), являющийся продолжением краткого изложения в первой книге его *"Истории Флоренции"*, имеет меньшую интерпретацию. Устойчивое, краткое повествование с небольшим количеством комментариев иногда имеет слишком мало значимости. Но внимательное прочтение истории битвы за битвой, то победы, то поражения, постепенно дает некоторое представление о военных операциях по удержанию Италии для Юстиниана. Главная фигура - Велисарий. За исключением отдельных конкретных описаний, эта история больше похожа на историю Цезаря и является экспериментом в том разъяснительном повествовании, которым позже овладел Макиавелли. Велисарий явно проявлен не только как выдающийся специалист в военной науке, но и как умный организатор и администратор. Когда он почувствует, что Юстиниан подвел его, и готы предложат ему объединенное королевство, он не допустит никакой нелояльности. Его триумфальное возвращение к Юстиниану свидетельствует о его разумной дисциплине в Италии. Позже его отзыв в Италию после того, как другие генералы тем временем потерпели неудачу, считает задачу реорганизации безнадежной из-за недовольства имперских солдат, которым так долго не платили и которыми плохо руководили. При очень небольшом количестве комментариев или рецензий Велисарий четко вытекает из самого повествования.

Истории Бруни свидетельствуют о более раннем трезвом гуманизме, невосприимчивом к экстравагантности чичеронианства и к тому намекающему проявлению, которое привело к дилатации. Они занимаются своими делами. Ораторское искусство является вспомогательным по отношению к истории и посланию. Эта традиция латинской истории продолжается в *"Scotorum historiae"* (1526) Гектора Боэса и снова в *"Повторной истории шотландии"* (1582) Джорджа Бьюкенена. Оба серьезно писали латинскую историю как европейские ученые. Бьюкенен, иногда сухой и пристрастный, действительно был националистом, только в последние годы жизни. Тем временем он много лет преподавал во Франции, писал латинские трагедии, и Джозеф Скалигер приветствовал его как выдающегося из латинских поэтов. Таким образом, история сохранила среди гуманистов средневековую традицию международной латыни. Его классицизм, более сдержанный и более интеллектуальный, скорее по стилю, чем по методу, был более достоверным подражанием.

(b) Народные истории

Еще

Исследование сэра Томаса Мора о Ричарде III (*История короля Ричарда Третьего ... Написано мастером Томасом Мором ... 1513*, изд. Дж. Р. Ламби, Кембридж, 1883) показывает эти увлечения как на латыни, так и на английском. Хотя она и незакончена, она не фрагментарна и не является просто описательной; это всесторонняя интерпретация. Поэтому тем более бросается в глаза ее конкретная живость. Хотя Мор был судьей, а впоследствии памфлетистом, он преподносит эту историю как сказку. Он заставляет нас понять в основном тем, что заставляет нас видеть. Таким образом, королева отдает своего сына.

Несмотря на все это, здесь я надеюсь, что он и его брат в нем останутся в ваших руках, о которых я попрошу их обоих перед Богом и миром. Будьте верны, вот чего я хочу, и я знаю, что вы будете мудры. Сила для сохранения его, если вы не жалеете о себе и не можете испытывать недостатка

в помощи в этом деле. И если вы не можете в другом месте, то можете оставить его здесь. Но только об одном я умоляю вас, за доверие, которое его отец оказал вам раньше, и за доверие, которое я оказываю вам сейчас, что бы вы ни думали, что я отношусь ко многому, будьте добры, знайте, что вы относитесь не так уж и мало. И с этими словами она сказала ребенку: Прощай, мой родной светлый сын; Бог пошлет тебе хорошего присмотра; пусть он поцелует тебя еще до того, как ты уйдешь, ибо Бог знает, когда мы снова встретимся. И с этими словами она поцеловала его и благословила, повернулась спиной, заплакала и пошла своей дорогой, оставив ребенка плакать так же быстро. Когда лорд кардинал и эти другие лорды с ним приняли молодого герцога, они привели его в королевскую палату, где протекторша обняла его и поцеловала со словами: "Добро пожаловать, милорд, вместе со всем моим сердцем". И он сказал, что, скорее всего, так оно и было, как он и думал. После этого они немедленно доставили его к кинге, его брату, в епископский дворец в Поулесе, а оттуда через город с честью в Тауэр, из которого после того дня они никогда не выходили за границу (40).

Три страницы, посвященные эпизоду с женой Шора, насыщенные одновременно иронией и имиджем, переходят к спокойной оценке и моральным размышлениям.

И по этой причине, как добропорядочный принц континента, сам виноват, отправленный из ховена в этот порочный мир для исправления человеческих нравов, он заставил епископа Лондона наложить на нее епитимью, когда она в праздничный день прошла перед крестом в процессии со свечой в руке. В котором она шла с таким женственным видом и походкой, и хотя она была не из всех, кто носил только ее платье, все же она шла так красиво и громко, в частности, в то время как удивление людей вызвало миловидное выражение ее лица, о котором она раньше больше всего сожалела, что ее великий стыд уступил ей место похвалам.... Но мне кажется, что девушка тем более достойна того, чтобы ее помнили, что сейчас она находится в более нищенском положении, лишенная знакомств, после хорошего достатка, после того, как грет встречалась с принцем, после того, как грет общалась и секла со всеми теми, у кого в те дни были дела, которыми нужно было заниматься, как и у многих других мужчин в свое время, которые теперь известны только позором своих дедов. Ее поступки были не намного лучше, хотя их гораздо меньше помнят, потому что они были не такими простыми (53).

Беседы герцога Бекингема с кардиналом Муртоном, служащие экспозицией, заканчиваются в конце рукописи Мора почти как сцена в пьесе.

Герцог просто рассмеялся над этим рассказом и сказал: "Милорд, я предупреждаю вас, что ни лайон, ни зануда не придадут значения ни одному из сказанных здесь слов; ибо это никогда не дойдет до их ушей". - По правде говоря, сэр, - сказал епископ, - если бы это было так, то за то, что я собирался сказать, можно было бы только благодарить, если бы я понимал это перед Богом; и все же, как я понимаю, это могло бы случиться так, что я стал бы литл гуд, а вы - менее. Тогда герцогу еще больше захотелось узнать, что это было. На что продавец сказал: "По доброй воле, мой господин, что касается покойного протектора, ситха, которым он теперь владеет как король, я не намерен оспаривать его титул. Но ради блага этого царства, которым его светлость владеет сейчас, и я сам являюсь одним из худших членов которого, я собирался пожелать, чтобы в дополнение к тем способностям, о которых он уже много раз недоговаривал в моих молитвах, Богу было бы угодно, чтобы Он предоставил ему лучшее хранилище других

превосходных качеств, необходимых для правления царством, которое наш Господь насадил в области вашей милости (91).

Дикция Мора ненавязчиво популярна, как отборная, так и домашняя, украшена пословицами, иногда напоминающими популярную поэзию.

Квене сама сидела одна на берегу, опустошенная и встревоженная (20).

Управление предложениями менее квалифицировано. Мор, как и многие другие гуманисты, был двуязычен до такой степени, что обычно сочинял на латыни, даже когда намеревался публиковаться на местном наречии. *Ричард III* он сочинял на обоих языках. Это может частично объяснить его частое использование тех, что сейчас являются подчинительными союзами, в начале предложений. *Поэтому* часто используется в английском языке шестнадцатого века как латинское *quare*, где современное использование требует *поэтому*. Но если принять это во внимание, все еще остается некоторая неопределенность относительно границ предложения, некоторые сомнения относительно того, является ли добавленное предложение подчиненным или независимым. Писал колоритный английский для более широкой аудитории, более терпимо относился к более свободной агрегативной привычке английской прозы своего времени. Но его английский, так же как и латынь, демонстрирует четкое понимание периода и даже иногда строгое соответствие. Современный английский все еще отставал в этом отношении на протяжении столетия. До появления Хукера английская проза, как правило, была менее контролируемой, чем итальянская. С другой стороны, Мор использует баланс и эпиграмму осторожно, не для декоративного показа, а строго по смыслу; и его переход от более длинных совокупностей к резким коротким предложениям придает приятное разнообразие.

MACCHIAVELLI

Повествование и экспозиция идеально слиты у Макиавелли (*"История Фиорентины", критический анализ интродукции и примечания к куре Плинио Карли*, Флоренция, Сансони, 1927, 2 тома). Его *"История Флоренции"* (1532) не только содержит четкую мораль; она одновременно повествовательная и разъяснительная. Наблюдая за событиями, мы заглядываем в них. Его аналитическое повествование расширяет ораторское искусство *narratio*,^[83] изложения фактов, участвующих в аргументации. Мы следуем за Макиавелли не просто как соглашающиеся с его выводами, но как приходящие к ним сами. Более отчетливые повествовательные ценности живости и прямоты он использует достаточно часто, чтобы продемонстрировать свой контроль. Но его конечная цель - не творческая реализация; это скорее убеждение. Последовательность состоит не только из событий, но и из идей. Замечательные речи, произносимые лидерами в кризисных ситуациях, не просто условны и не предназначены главным образом для характеристики говорящего как персонажа пьесы, а для того, чтобы разъяснить ситуацию. Ливийские по образцу, они представляют собой ораторское искусство более высокого порядка, одновременно остро аргументированное и убедительное.

Изложение Макиавелли иногда носит отдельный характер, например, в эссе, предваряющем каждую книгу, или в тех *сентенциях*, которые время от времени открывают новые горизонты мысли.

Вне всякого сомнения, злоба кажется сильнее, а удары тяжелее, когда свобода возвращена, чем когда ее защищают (II. xxxvii. 123).

Для республики не может быть сформулирован закон более порочный, чем закон, обращенный к прошлому (III. iii. 136).

Никто, кто начинает революцию в городе, не должен ожидать, что он остановит ее там, где намеревается, или будет регулировать ее по-своему (III. x. 148).

Между мужчинами, стремящимися к одному и тому же положению, легко заключить союз, но не дружбу (VI. ix. 34).

Для людей, находящихся у власти, стыд заключается в поражении, а не в победе нечестным путем (VI. xvii. 81).

Вслед за этим в городе возникло то зло, которое чаще всего порождается в мирное время. Ибо молодежь, более свободная, чем обычно, неумеренно тратила деньги на одежду, ужины и подобную роскошь и, будучи праздной, растрачивала свое время и средства на игры и женщин. Их учением было казаться великолепными в одежде, мудрыми и проницательными в речи; и тот, кто быстрее всех находил хлесткие фразы, был самым мудрым и почитаемым (VII. xxviii. 155).

Сила и необходимость, а не письменные обещания и обязательства, заставляют князей сохранять веру (VIII. xxii. 198).

Но большая часть его изложения не дополнена; она дополнена. Само повествование становится наглядным благодаря постоянной причинно-следственной цепи. Это ясно как по ее событиям, так и по их значению для политики. Мы узнаем на каждом шагу не только о том, что сделала Флоренс, но и почему; и мы прогнозируем результат. Стефано Поркари, оплакивающий упадок Церкви (VI. xxix. 101), вдохновлен “Духом божьим” Петрарки. Рассказ о заговоре, пресеченном папой, - это скорее сюжет, чем повесть. Макиавелли довольствуется предположением, что это была опера. Он не заботится о том, чтобы выработать его историческую ценность; он сосредоточен на его историческом значении. Представления на свадьбе Лоренцо и Клариче (VII. xxi. 148) не описываются подробно; они суммируются как свидетельствующие о привычках того времени. Так трактуется (VII. xxxiii. 162) доктринерский энтузиазм профессора Колы Монтано по отношению к республикам и презрение к тиранам. Его ученики находят проблему в убийстве. Великолепная аудиенция папы Римского (VIII. xxxvi. 218) послам Флоренции с целью примирения является одновременно описанием и аргументом. Таким образом, развитие *истории Фиорентины* состоит одновременно из фактов и идей. Это анализируемый нарратив.

Слитный - это тоже стиль. Усиленный для речей (II. xxxiv; III. v, xi, xiii, xxiii; IV. xxi; V. viii, xi, xxi, xxiv; VI. xx; VII. xxiii; VIII. x), он никогда не украшен, никогда не рассеян, настолько аскетично соответствует своему посланию, что никогда не навязывается. Это не отрицательно относится к искусству, которое умеет скрывать себя, а положительно - к искусству, которое посвящено одному. Верно в выборе слов, умело расставляет выразительные акценты в предложениях. Его аргументированных балансов достаточно без пустой повторяемости английских эвфуизмов. Они разыгрываются никогда не для показухи, всегда ради очка. Латинский период, приветствуемый привычкой мышления Макиавелли, редко подталкивается к конформизму, который в просторечии показался бы искусственным. Предложения Макиавелли по логике на пятьдесят лет опережают французские и английские; но они не навязывают его собственного языка.

Глава IX ОЧЕРКИ

1. ДИСКУССИИ О ПОЛИТИКЕ И ОБЩЕСТВЕ

Две итальянские книги начала шестнадцатого века стали настолько известными, что вошли почти в поговорку. Написанные примерно в то же время "*Принципи* Макиавелли (1513) и "*Кортегиано*" Кастильоне (1514) дополняют друг друга. Макиавелли излагает политику принцев на войне и в период перемирий между войнами; Кастильоне превращает досуг принцев в культуру. Политика и культура - части одного и того же итальянского мира; но эти две книги резко контрастируют. Факты Макиавелли строго проанализированы; у Кастильоне они обычно идеализированы. Стиль Макиавелли обнажен и настолько слит с посланием, что становится неотделимым; стиль Кастильоне широк, манипулируя декоративной рассеянностью своего времени и придавая ей элегантность. Экономия Макиавелли настойчива, неотложна; экономия Кастильоне любезна, обдуманна, наводит на размышления, возвышаясь до ораторского мастерства. Оба они использовали свое тщательное владение латынью для написания итальянской прозы; но Макиавелли применял скорее такое сжатие, как у Тацита, Кастильоне - сочинение Цицерона.

Триумфом Макиавелли является то, что рассмотрение его доктрины полностью подчинило себе его стиль.

Я не украшал и не растягивал эту книгу ни обильными интонациями, ни драгоценными или великолепными словами, ни каким-либо другим внешним очарованием или украшением, которые многие привыкли использовать для украшения описания; ибо я желал, чтобы ничто не могло заслужить ее похвалы, другими словами, чтобы она была приемлема только за правдивость ее содержания и серьезность ее предмета (Посвящение Лоренцо).

Поскольку моя цель - написать что-то полезное для того, кто это понимает, я счел более уместным следовать скорее фактической истине самой вещи, чем ее концепции [*immaginazione*] (Начало xv).

Его имя вскоре стало притчей во языцех, поскольку англичанам и французам было легче осудить итальянское государственное управление, чем объяснить, в чем отличие их собственного. Сформулированная для итальянских деспотов, его доктрина о том, что безопасность и независимость государства превыше любых соображений справедливости или милосердия, становилась все более и более зловещей с точки зрения восходящих новых национальных монархов, находящихся вне его поля зрения. В композиции в целом Макиавелли был еще молод. Он еще не достиг того уверенного контроля, который ощущался в его *истории* "*Фиорентины*". Уже виртуозный в изложительном анализе, красноречивый в своем завершении, *Principle* не имеет убедительной логической последовательности.

По последовательности и деталям *Кортегиано* более зрелый, чем *Принципи* Макиавелли. Кастильоне хранил его у себя десять лет. Окончательная редакция (Codex Laurentianus, Рим, 1524) была опубликована во Флоренции в 1528 году. Вся эта забота сделала дикцию нетребовательной. Ученый без педантизма, Кастильоне даже опережает тосканцев, открыто заявляя о своем праве на ломбардские слова. “Я писал на своем родном языке, так, как я говорю, и для тех, кто говорит так же, как я”. Часто размышляя о риторике, чувствуя латинский период и внимательно относясь к *клаузуле*, он применяет свои знания к итальянским предложениям без скованности или формальности, счастливо сочетая серьезность с легкостью. Похвала, неизбежная в его предмете и в его время, чаще подразумевается, чем расширяется. План диалога взят из “*Оратора*” Цицерона. Подробностями воспоминания пренебрежимо малы. Подражание Кастильоне - это не обычное ренессансное заимствование отрывков; это адаптация плана Цицерона по представлению типичного римского государственного деятеля к обзору типичного итальянца. Таким образом, диалог цicerоновский, поскольку логически переходит от пункта к пункту. В рамках цicerоновского поведения книга расширяет диалог в сторону беседы. Это не драматический диалог и не имитация платоновских поисков. Скорее, намерение Кастильоне состояло в том, чтобы представить человеческую сцену, донести суть до оратора; и его достижение в том, что он предложил любезный обмен мнениями при дворе Урбино, было признано столь же значительным, как и выводы из его дебатов.

Ибо *Кортегиано* - одна из немногих книг эпохи Возрождения, выдержавших испытание временем. Детали места и времени были сделаны так, чтобы нести в себе настолько большее человеческое представление, что это переиздавалось снова и снова; это было широко переведено; сегодня у него есть аудитория не только среди специальных студентов, но и среди многих других, кто любит литературу. Хотя сам термин “придворный” устарел, хотя особая социальная функция вскоре сошла на нет, книга жива. Это не только лучший из диалогов эпохи Возрождения, это классика.

The *Утопия* (1516) сэра Томаса Мора, начинающаяся как диалог об определенных социальных пороках в Англии, переходит к описательному описанию государства, организованного и действующего исключительно для общего блага. Хотя название *Утопия* означает “нигде”, это государство описывается как реальный опыт вернувшегося путешественника. Таким образом, литературная форма напоминает Лукиана, который более десяти лет назад переводил вместе с Erasmus. Это напоминает также Платона, рассказы путешественников, популярные в ту эпоху открытий и объяснений, и, более смутно, о тех далеких или счастливых островах (*iles lointaines*), которые часто выдавались за обители идеализированных сообществ. Но хотя эти намеки, несомненно, были преднамеренными, они случайны. Они исчезают по мере того, как мы читаем дальше.

К несчастью для литературной репутации Мора, большинство из нас читали его самую известную книгу только в заурядном переводе (Ральф Робинсон, 1551; второе издание, 1556). Сохраняя большую часть живости дикции, это совершенно не соответствует гибким латинским ритмам Мора.^[84] Подробнее, как и для Полициано и Леонардо Аретино, Эразма и Бьюкенена, латынь была основным языком. Но в то время как у Эразма, так сказать, не было эффективного народного языка, литературные достижения Мора на английском языке выдаются сами по себе

и опережают свое время. Несмотря на некоторые неопределенные приписывания, мы можем быть совершенно уверены, что английская версия его "*Ричарда III*",^[85] так же как и латинская, является его собственной.

Продолжение обсуждения принца и государства побудило сэра Томаса Элиота (1490?-1546) составить английский сборник для расширяющегося круга читателей "*Губернатор*" (1531, изд. Х. С. Крофт, Лондон, 1883, 2 тома). "Я никогда не решался," говорит он в письме к Генриху VIII, "описать на нашем вульгарном языке четверку справедливых публичных людей, материал которых я почерпнул как из высказываний большинства благородных авторов (греков и латинян), так и на собственном опыте". Но "губернатор" и "справедливое общественное мнение" не подвергаются последовательному обсуждению.

Первые главы, постулирующие *порядок*, переходят отсюда к *чести* (то есть рангу) и, таким образом, к *единому суверену*. Их обзор истории очень скуден; и начиная с главы iv, книга I посвящена скорее воспитанию джентльмена. Книга II состоит в основном из *примеров*, иллюстрирующих достоинства, соответствующие высокому положению; а книга III добавляет немногим больше, чем дальнейшую классификацию.

Не имея дальнейшего замысла, даже внятной идеи, *губернатор*, конечно, не добивается логического прогресса. Юрист и в некотором роде дипломат, Элиот не был мыслителем. Читая широко, без разбора, а иногда, очевидно, из вторых рук, он собирал информацию по рубрикам. Его более поздний *банкет разума* (второе издание? 1542) представляет собой сборник *сентенций*, расположенных в алфавитном порядке по разделам "воздержание", "невзгоды", "привязанность", "амбиции", "авторитет", "дружелюбие", "аппарирование", "милостыня", "обвинение", "высокомерие" и т.д. "Его *Наставление*", хотя в заголовках больше логики, вряд ли можно назвать последовательным. В источниках, как и в темах, книга представляет собой сборник.

I. vii, viii, например, о джентльменских, а не профессиональных знаниях музыки, живописи и скульптуры, предлагают *Кортегуано*; xii спрашивает, "почему джентльмены в наше время не равны в доктрине древним дворянам"; xiv предлагает *exempla* для студентов юридических факультетов. После нахождения Англии с дефицитом в изобразительном искусстве (140), он возвращается к праву студентам рекомендации риторики, а затем перечисляет его (149) под *статусом*, лат. *inventio* буквально означает, и т. д. К концу книги он перешел от благоразумия к шахматам, стрельбе из лука, теннису и боулингу.

Дикция Элиота, хотя он и желает "улучшить наш английский язык", скупое латинизирована. *Сорие* в смысле латинского *сориа* было довольно распространено в его время. Он добавляет, например, *allecte* и *allectyve*, *огрубленный*, *утомительный*, *насыщенный*, *невкусный*, *настоянный*, *прописи* и *proveste*. Его обычно неприятная привычка иногда становится особенно пикантной.

Трактат Жана Бодена об историческом методе (*Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, 1566),^[86] высоко оценивающий Гвиччардини, отличается от него по концепции. Для Бодина история - это не столько прогресс во времени, сколько словарь *примеров*.

Разделив его на человеческое, естественное и божественное, он заставил бы нас начать с хронологической справочной таблицы (ii), перейти к более подробному обзору, такому как у Функа или Меланхтона, перейти к истории отдельных народов, евреев, греков, римлян, а затем к таким небольшим сообществам, как Родос, Венеция и Сицилия, с постоянным вниманием к географии.

В III, *De locis historiarum recte institutiendis*, темы - это прежде всего общие места восхваления: рождение, дарования, достижения, мораль, культура. От семьи, которая для Бодена является отправной точкой истории, мы должны перейти к организации государства и развитию искусств.

De historicorum delectu (iv) содержит много конкретных и острых оценок как древних, так и современных. "Почему-то те, кто активно участвует в войнах и военных делах (44), стесняются писать; а те, кто несколько больше посвятил себя литературе, настолько одержимы ее очарованием и сладостью, что едва ли мыслят в других терминах". Сам Боден достаточно широк, чтобы восхвалять и Плутарха, и Тацита.

De recto historiarum iudicio (v), начиная с географии, переходит к региональным особенностям. Такой подход наводит на размышления; но развитие событий представляет собой не более чем агрегирование под этими сомнительными заголовками "Северный и Южный", "Восточный" и "Западный".

На этом этапе (vi) Бодин начинает анализ государства: элементарной семьи, гражданина, магистрата, короля. "Макиавелли, действительно, первый примерно за тысячу двести лет со времен варваров, написавший о государстве, завоевал всеобщее признание; но нет сомнения, что он написал бы несколько вещей более правдиво и лучше, если бы добавил юридическую традицию (*usus*) к своим знаниям древних философов и историков" (140). Монархия признана идеальной формой правления. Доказано, что золотой век первобытного мира и счастья - это старческая фантазия (vii). Давайте лучше, опираясь на науку о числах, *De temporis universi ratione* (viii), вычислим повторяемость исторических "циклов". Станный вывод из стольких сложных рассуждений!

Систематически аналитическая, с этой книгой легче сверяться, чем следовать ей; но ее латинский стиль отличается той искренностью, способностью и неприхотливостью, которые были созданы для истории итальянцами. Политические идеи *Methodus* проводятся с помощью того же систематического анализа во второй книге Бодена "*Шесть ливров республики*", 1576.[87] Политическое использование греческого и латинского языков обеспечивается длинной стеной цитат, подтверждающих, наряду с другими доказательствами из истории, теорию абсолютной монархии.

Такая поддержка новых монархий аргументированной теорией, основанной на древней истории, не осталась незамеченной. Джордж Бьюкенен, обладавший большей литературной компетентностью в латыни, хотя и меньшим знанием политики, предложил для своей "маленькой Шотландии" теорию монархии, подотчетной народу (*De jure regni apud Scotos dialogus*, 1579).[88] Предисловие, адресованное Якову VI, сохраняет наставительный тон, как у человека, все еще устанавливающего закон. Поводом для "диалога Цицерона" послужило осуждение политики Шотландии французами. Как это должно быть выполнено? Метод очевиден из первых трех пунктов.

Чтобы отличить короля от тирана, мы должны помнить, что общество основано не только на полезности, но и на естественном законе, насажденном Богом. Царь - это, как правило, пастух, вождь, губернатор, врач, созданный не для его собственных целей, а для благополучия его народа (1-6).

Королевская власть, будучи *ars*, основанной на *prudentia*, нуждается в руководстве законами (8). Возражение: кто мог бы стать королем на этих условиях? Ответ: древняя история и доктрина демонстрируют мотивы более высокие, чем жажда власти и богатства (9).

Если кратко изложить эти два момента для перехода, то третий - необходимость не только законов, но и совета (11-14).

Многочисленные *примеры* из древней и современной истории, подтверждающие или оспаривающие *априорный* прогресс диалога, не касаются недавних событий, поднявших этот вопрос. Шотландская история используется еще менее конкретно, чем древняя, для подтверждения теории ограниченной монархии. Но хотя Бьюкенен не доказывает, что недавняя политика была применением его теории, он делает саму теорию интересной и иногда убедительной.

В латинском стиле больше живости, мастерства и размаха, чем у Бодена. Но аргумент, хотя и актуальный, а также схоластически изобретательный, остается неубедительным. После безрезультатного обсуждения общих соображений, он, наконец, возвращается к конкретным обычаям и потребностям Шотландии. Они применяются недостаточно конкретно, чтобы быть определяющими. Мастерство диалога скорее литературное, чем аргументативное.

Выведенная на рынок печатью, полемика к концу века заключалась в том, чтобы изучать способы журналистики по брошюрам. Тем временем в типографии появились такие сборники, как Элиота, "Образцы обучения" для тех нетерпеливых читателей, которые не ходили в школу с латинскими руководствами Эразма.

Лучшие из этих дискуссий шестнадцатого века, пронзительная настойчивость Макиавелли, очаровательное изложение Кастильоне, философский обзор Мора, систематический анализ Бодена, горячая атака Бьюкенена - все это эссе в том современном смысле этого слова, который применяет его к последовательному изложению, включающему аргументацию. Они показывают, что написание эссе такого рода, которому в семнадцатом веке предстояло двигаться более уверенно, уже стоит на твердой почве. Они признают итальянскую историческую традицию, отказываясь от декоративного расширения, которое было обычным в других областях. Они показывают латынь и народный язык бок о бок, а народная проза обретает смысл и завершенность благодаря латыни, которой пользовались все их авторы. Они являются солидным литературным достижением эпохи Возрождения.

2. МОНТЕНЬ

Другой вид эссе, литературная форма, сохранившая первоначальное значение попытки, наброска, эксперимента, получила развитие в конце шестнадцатого века благодаря Монтеню. Ничто не могло быть более далеким, чем его привычка к аккуратной системе или последовательной аргументации. Преданный чтению истории и стремящийся делиться ее

выгодами, он не собирался следовать итальянской традиции написания истории. Эссе в его практике - это не урегулирование вопроса, а попытка. Он делает один подход, затем другой, предлагая отношения, которые он не осуществляет. Многими *примерами* он приглашает нас накапливать философию жизни. Если мы не сотрудничаем, если мы не обдумываем их, его эссе остаются собраниями элементов, облеченных в запоминающиеся фразы, без убедительной последовательности идей. Ибо Монтень не из тех философов, которые интегрируют систему; он мудрец. У него устная манера мудреца. Никакое письмо не создает большего впечатления от размышлений вслух. Снова и снова он пишет, как будто принимая решение не до произнесения, а в самом процессе произнесения. Макиавелли или Боден, приняв решение полностью и окончательно, пытается убедить нас; Монтень, как бы составляя свое мнение в нашей компании, выдвигает предложения.

Правда, некоторые из его эссе являются более последовательным развитием того, к чему он пришел. В его раннем и широко цитируемом "*Воспитании детей*" (II. xxvi) есть даже некоторый логический прогресс.

Но логическая последовательность не входит в привычки Монтень. Его многочисленные правки[89] показывают, что он все больше и больше склоняется к объединению отдельных предложений. Он меняет слова, добавляет примеры, но не стремится к более строгому порядку.

Но я немного отклоняюсь влево от своей темы.... Я, который больше заботится о весомости и полезности своих рассуждений, чем об их порядке и последовательности, не побоюсь привести здесь, немного сбившись с пути, прекрасную историю (II. xxvii).

Это объединение стольких различных частей сделано при условии, что я берусь за это только тогда, когда меня побуждает слишком свободное время, и только когда я дома (II. xxxvii, начало).

Таким образом, его обычное отсутствие последовательности не является беспечностью. Он высмеивает небрежную неуклюжесть, возникающую из-за запутанного мышления.

Они сами еще не знают, что они означают, и вы видите, как они заикаются, произнося это, и судите, что их труд заключается не в родах, а в зачатии, и что они только облизывают то, что еще не сформировалось (I. xxvi).

Что касается последовательности, то он даже сам себя катехизирует.

Разве это не изготовление кирпичей без соломы, или очень похоже на изготовление книг без науки и без искусства? Музыкальными фантазиями руководит искусство, моими - случайность.

И его ответ очень серьезен.

По крайней мере, из моего курса обучения (*дисциплины*) я вынес следующее: никогда человек не занимался предметом, который он понимал и знал лучше, чем я, тем, за который взялся, и что в этом предмете я самый образованный человек на свете; во-вторых, что никто никогда не проникал глубже в его материал, не разбирал более тщательно его части и их следствия, не достигал более точно и полно цели, которую он предложил для своей работы. Для достижения этого мне не нужно ничего, кроме верности. То, что у меня есть, самое искреннее и чистое, что только можно найти (III. ii).

Таким образом, метод Монтень является преднамеренным.[90] Если он переходит, как в книге "Де кош" (III. vi), от примеров расточительства к жестокости испанского завоевания Мексики и откровенно начинает свой последний абзац с *повторений без кош*, то это потому, что обычно он предпочитает провести нас в путешествие вокруг своей идеи. Сотни читателей сочли разговоры о таком путеводителе по дороге более обнадеживающими, чем выводы других людей после того, как они вернулись домой.

Искусство развивать идею путем последовательных дополнений задает темп и его предложениям. Зная латынь, по его словам, как родной язык, и лучше французского, он заменяет Цицерона Сенекой. Это больше, чем неприятие цicerонианства, больше, чем предпочтение философии Сенеки; в деталях это тот же агрегативный метод, который он использует для составления целого эссе. То, что просторечные предложения обычно были более обобщенными, чем предложения августовской латыни, возможно, было причиной его выбора просторечия. Во всяком случае, он разделяет эти два языка. Вместо того чтобы применять свою латынь к указанию на французские предложения, он предпочитает накапливать их, как в разговоре.

- (1) Еще хуже поступают те, кто хранит откровение о каком-либо намерении ненависти к своему ближнему как свою последнюю волю,
- (2) скрывая это при жизни,
- (3) и показывают, что они мало заботятся о своей собственной чести,
- (4) раздражать обидчика, напоминая о нем,
- (5) вместо того, чтобы привлечь к этому внимание совести,
- (6) не зная, как, даже перед лицом смерти, заглушить свою обиду,
- (7) и продлевают его жизнь сверх своей собственной. (I. vii.)

Фразу легко можно было бы переделать в латинский период; Монтень предпочитает, чтобы она достигла кульминации путем накопления.

- (1) Природа снабдила нас как ногами для ходьбы, так и предусмотрительностью, чтобы направлять нашу жизнь,
- (2) предвидение не такое остроумное, надежное и претенциозное, как то, которое исследует (*изобретение*),
- (3) но по мере того, как все становится легким, спокойным и полезным,
- (4) и очень хорошо делает то, что говорят другие люди,
- (5) у тех, кто умеет использовать его просто и регулярно,
- (6) то есть, естественно. (III. xiii.)

Таким образом, его эпиграммы сравнительно немногочисленны и просты. Его многочисленные запоминающиеся высказывания не выставляются напоказ как *сентенции*.

Мы воспитываем не душу, не тело, а человека (I. xxvi).

Будучи не в состоянии регулировать события, я регулирую себя и приспосабливаюсь к ним, если они не приспосабливаются ко мне (II. xvii).

Учение, которое не могло достичь их душ, осталось у них на устах (III. iii).

Между нами говоря, мне всегда казалось, что две вещи находятся в исключительном согласии: сверхбожественные мнения и подземная мораль (III. xiii).

Ибо пронизательные резюме Монтеня преобладают не столько за счет сбалансированных предложений, сколько за счет конкретной дикции.

Мной редко овладевают такие неистовые страсти. Моя чувствительность от природы плотна; и я ежедневно покрываю ее коркой и утолщаю беседой (I. ii).

Любая работа заслуживает внимания; работа пастуха, каменщика, прохожего - все должно быть использовано, и каждый предоставляет свой товар; ибо на кухне все пригодится (I. xxvi).

Такие предложения, такая дикция - не только его практика; они являются частью его теории литературы.

Речь, которая мне нравится, проста и прямолинейна, на бумаге такая же, как и в устах, речь сочная и быстрая (*нервная*), короткая и сжатая, не столько деликатная и сглаженная, сколько страстная и бесцеремонная — *Законный диктант человека разумного* — скорее жесткий, чем утомительный, избегающий жеманства, нерегулярный, свободный и смелый, каждый сам за себя, не педантичный, не схоластический, не юридический, а скорее солдафонский (I. xxvi).

Срочное метрическое предложение поэзии, как мне кажется, взлетает гораздо более внезапно и поражает более резким шоком [Фигура сокола] (I. xxvi).

Эти добрые люди (Вергилий и Лукреций) не нуждались в острых и утонченных антитезисах. Их дикция насыщенная, с естественной и постоянной силой. Все они эпиграммы, не только хвост, но и голова, живот и лапы.... Это красноречие не просто мягкое и безупречное; оно быстрое и твердое, не столько доставляющее удовольствие, сколько наполняющее и оживляющее самые сильные умы. Когда я вижу эти смелые формы выражения, такие яркие, такие глубокие, я не называю это хорошей речью; я называю это хорошим мышлением (III. v).[\[91\]](#)

Поэтому он не может переварить ни ренессансное подражание, доходившее до заимствований, ни само по себе проявление латинского стиля, при котором публиковались даже частные письма.

Те нескромные писатели нашего века, которые в своих ничемных произведениях сеют целые отрывки из древних, чтобы прославить самих себя (I. xxvi).

Но то, что люди их ранга стремились извлечь основную часть своей славы из болтовни и сплетен, даже из личных писем, написанных их друзьям, превосходит всякую низость сердца (I. xl).

Поэтому его раздражает нереальность романтики.

Вступать в войну только после объявления о ней и часто после назначения часа и места сражения (I. v.).

Эти Ланселоты, Амадисы, Юоны и такая куча книг для развлечения детей (I. xxvi).

Рассматривая современную критику поэзии, он говорит: “У нас больше поэтов, чем судей и интерпретаторов поэзии; создать ее легче, чем познать” (I. xxxvii). “Вы можете выставить себя дураком где угодно, ” предупреждает он, - но только не в поэзии” (II. xvii). Поэтому здесь нет места посредственной поэзии.

Популярная, чисто естественная поэзия обладает простотой и изяществом, сравнимыми с выдающейся красотой поэзии, художественно совершенной, как это видно в гасконских вилланеллах и в песнях, дошедших до нас от неграмотных народов. Посредственная поэзия, которая не является ни тем, ни другим, вызывает презрение, лишена чести или даже уважения (II. лив).

Пренебрежительно отвергая “причудливые возвышения испанцев и петраркистов” (II. x), он точно оценивает латинских поэтов своего времени как “хороших мастеров в этом ремесле” (II. xvii). Возможно, поэтому определенное значение имеет то, что он повторяет нынешнее самодовольство по отношению к французской поэзии.

Я думаю, что это было поднято до высшей степени, которой оно когда-либо достигнет; и в тех направлениях, в которых преуспели Ронсар и Дю Белле, я нахожу их едва ли ниже древнего совершенства (II. xvii).

В других местах и обычно отношение Монтень к классике сильно отличалось от отношения эпохи Возрождения. Он искал не столько августов, сколько Сенеку и Плутарха Амиотского.

Je n’ay dressé commerce avec aucun livre solide sinon Plutarque et Seneque, où je puyse comme les Danaïdes, remplissant et versant sans cesse (I. xxvi).

Их, и даже Цицерона и Вергилия, он искал не в стиле, а в философии и морали. Тот более здоровый классицизм композиции, который благодаря итальянской исторической традиции вдохновлял эссеистов эпохи Возрождения более строгого толка, который он отложил в сторону. Он не интересовался античной риторикой композиции и, судя по его незначительному вниманию к ней, не интересовался этой областью древней поэзии. Он цитирует и Данте, и Тассо, но не в этом аспекте. Его не интересует растущее признание поэзии Аристотеля. В этом пренебрежении композицией он действительно принадлежал к эпохе Возрождения; но он отвергал и даже отвергал ренессансное стремление к классицизму в стиле. Там он принял здоровую доктрину Квинтилиана и презрительно, по его собственному выражению, отрекся от заимствованных перьев и декоративного расширения. Если мы используем слово "классический" в его типичном ренессансном значении, мы должны назвать Монтень, так же как и Рабле, антиклассическим. Какими бы непохожими они ни были в остальном, они единодушны в высмеивании ренессансного классицизма.

Положительным аспектом этого неприятия является домашняя конкретность Монтень. Пытаясь научить своих читателей, а не ослепить их, он очень тщательно конкретизирует. Чтобы не оставалось сомнений в его значении, он добьется, чтобы его не просто приняли, но

прочувствовали. Поэтому он более чем конкретен; он конкретен. Образы для него - это не мифология; они местного производства.

“В этой последней сцене между смертью и нами больше нет притворства. Мы должны говорить по-французски; мы должны показать, сколько хорошего и чистого осталось на дне кастрюли” (I. xix). Такое выражение поражает нас не остроумием, не угождением аристократа новой публике, а искренним использованием чувственных терминов для оживления идей. Если это иногда напоминает нам популярную проповедь, то только потому, что Монтень был мудрецом.

СНОСКИ

[1] In H. Chamard, *Les Origines de la poésie française de la Renaissance* (Paris, 1920), p. 256.

[2] Бембо, *Проза*, II. xxi (Венеция, 1525).

[3] Аллен, *Эпоха Эразма*, стр. 121.

[4] É. Эггер, *Эллинизм во Франции* (Париж, 1869), стр. 358-359; современную оценку греческих текстов эпохи Возрождения см. в Monnier, II, 134.

[5] *Проза*, I, vi (1525).

[6] Эггер, стр. 398.

[7] *Там же.*, стр. 205.

[8] Издание Осгуда, стр. 119, 193.

[9] Вероятно, источник "Телемского аббатства" Рабле. Он прочитал эту книгу.

[10] Ссылки на страницы издания 1596 года.

[11] Под редакцией Луи Гумберта, Париж, 1914.

[12] Сэр Джон Чек, однако, высказался как ученый, когда написал Хоуби: “Я придерживаюсь мнения, что наш собственный язык должен быть написан четко, без искажений и без изменений с заимствованиями из других языков”. Цитируется во Введении Арбера к *Scholemaster* Ашама, стр. 5.

[13] Пародируется *Orationes obscurorum virorum* (до 1515 года), который был частью спора Рейхлина-Пфефферкорна.

[14] Это упражнение древние называли *декламацией*. См. ARP (*Древняя риторика и поэзия*) и письмо Эразма от 1 мая 1506 г.

[15] *Bartholomaei Riccii De imitatione libri tres* (Venice, 1545), folio 38 verso. См. ниже, глава III, раздел 3.

[16] MRP (*Средневековая риторика и поэзия*) I и II.

[17] Ер. 221 в *Латинской патрологии* Мина (Т. 199, с. 247), которая датирует ее 1167 годом; Ер. 223, с. 389, в сборнике писем Герберта, Иоанна Солсберийского и Стефана Турнейского, напечатанном Руэттом (Париж, 1611). Письмо переведено как MRP 209.

[18] *Апология диалога*, вступление; стр. 516 Венецианского издания 1596 года.

[19] Для *ораторасм.* статью.

[20] Minturno, *Arte poetica*- это просто катехизис. Перионий вообще с трудом добивается диалога; его собеседники просто перебивают.

[21] *Аналитический гимн*.

[22] Образец классической риторики см. в ARP.

[23] MRP.

[24] Поль Спаак, *Жан Лемер* (Париж, 1926).

[25] Pierre Villey, *Les Grands Écrivains du xvi^e siècle*, I, 83-97, 110-148.

[26] *Evres de Louize Labé, Lionnoize*, revues et corrigées par la dite dame, à Lion, par Jean de Tournes, MDLVI (dedicatory epistle dated 1555).

[27] Каждая строфа *Эпиталамиона* заканчивается более длинной строкой (6 тактов), которая является общим рефреном. В других строках обычно пять тактов, но в шестой и одиннадцатой всего три; и эта вариация иногда расширяется. Как правило, после одиннадцатой строки происходит сдвиг рифмы, но не разрыв (11 строк на 5 рифм [или 4] плюс 7 строк на 3 рифмы [или 4]). Несколько строф удлинены до девятнадцати строк (11 плюс 8). Таким образом, типичными вариациями этого триумфа метрического переплетения являются следующие, подчеркнутые буквы обозначают линии трех тактов:

Stanza	Я	a b a b c c b c b d d /,,	e f f e e g g
	II	a b a b c c d c d f f /	г-г-г-г-г-г-г-г
	IV	a b a b c c d c d e e /	f g g h h я
	III. и VIII	a b a b c c d c d e e /	f g g f h h я (19 строк)

[28] *Œuvres complètes de P. de Ronsard*, ed. par Paul Laumonier (Paris, 1914-1919), I, 316.

[29] Лондон, Винкин-де-Уорд, 1515 год.

[30] О Петрарке и Боккаччо см. Каррара, *Пасторальная поэзия*, стр. 88-111.

[31] Под редакцией М. Шерилло (Турин, 1888).

[32] Написано в 1573 г.; опубликовано в 1580 г.; отредактировано Анджело Солерти (Турин, 1901).

[33] *Le Premier Livre d'Amadis de Gaule*, publié sur l'édition originale par Hugues Vaganay (Paris, 1918), 2 vols.

[34] Об Аламанти см. Анри Оветт, *Флорентийский изгнанник ...* Luigi Alamanni (Paris, 1903).

[35] Под редакцией Г. Б. Уэстона (Бари, 2 тома).

[36] Итак, I. iii. 31, 51; v. 13, 56; vi. 54; ix. 36; xi. 46; и на протяжении всего стихотворения.

[37] I. xxii - это *фаблио*; и поэтому, в разной степени, рассказы, вставленные в I. vi. 22, xiii. 29, xxix. 3; II. i. 22, xiii. 9, xxvi. 22; III. ii. 47.

[38] E. Donadone, *Torquato Tasso* (Venice, 1928).

[39] Строфы адаптированы Спенсером, FQ, Книга II. xii. 74-75.

[40] Диоклетиан-гиганты-Брут-Хог-Гормет-Геркулес, II. x. 7; Тристан-нимфы-сын Латоны, VI. ii. 25.

[41] Глава VII.

[42] О Сенеке см. ARP.

[43] *Опера*, II, 2.

[44] "Acta fuit Burdegalaе Anno MDXLIII" в колофоне вряд ли может означать только то, что пьеса была закончена в том году.

[45] О трагикомедии см. Х. К. Ланкастер, *Французская трагикомедия, ее истоки и развитие с 1552 по 1628 год* (Балтимор, 1907).

[46] О Гарнье в Англии см. А. М. Уизерспун, *Влияние Роберта Гарнье на елизаветинскую драму* (Нью-Хейвен, 1924).

[47] О Плавте и Теренции см. статью.

[48] "Политиан был в 1471 году по просьбе кардинала Франческо Гонзаги направлен в Мантую Лоренцо Медичи для подготовки развлечения к приему герцога Галеаццо Марии Сфорца. "Орфей", лирическая пастораль в драматической форме, предсказывающая многое из того, что должно было произойти позже, была вкладом блестящего гуманиста и поэта в увеселение герцога. Это близко к истоку европейской светской драмы". Х. М. Эйрес, предисловие к его переводу "Орфея в "Романическом обозрении", XX (январь 1929 г.), 1.

[49] См. [Главу IV](#).

[50] Alfred Mortier, *Un Dramaturge populaire ... Ruzzante. Œuvres compl. traduites pour la première fois* (Paris, 1926).

[51] ARP и MRP.

[52] О поэтических произведениях Аристотеля см. статью.

[53] Обсуждение романсов см. в [главе V](#). Новеллу Джиральди см. в [главе VIII](#), 1, С.....

[54] ОБР.

[55] О Гермогене см. MRP, стр. 23 и далее.

- [56] Ссылки даны на второе издание 1581 года. См. также Ф. М. Паделфорд, *Избранные переводы из "Поэтики Скалигера"* (Нью-Йорк, 1905).
- [57] См. выше, Дю Белле, глава II, стр. 3, 6.
- [58] См. Х. Б. Чарлтон, *"Теория поэзии Кастельветро"* (Манчестер, 1913).
- [59] Более слабая защита поэзии Лоджа (1579) представляет мало другого интереса, кроме исторического, то есть как ответ на нападки Госсона на сцену.
- [60] В переиздании Смита сокращено кратким изложением.
- [61] Грегори Смит, II, 327-355.
- [62] Грегори Смит, II, 356-384; Артур Колби Спрэгью, Сэмюэл Дэниел, *"Стихи и защита райма"* (Кембридж, Издательство Гарвардского университета, 1930).
- [63] Опровержение Тассо Патрици, 68, 116, 144/5, 173, 175.
- [64] Тем не менее, две из его ссылок (V. 116; VI. 125) предполагают, возможно, без его намерения, связь между *Симпозиумом* Платона и идеей творческого подражания Аристотеля.
- [65] Длинное введение и ценные примечания Пеллиссье, хотя они нуждаются в нескольких исправлениях в ходе более поздних исследований, остаются одним из наиболее важных обзоров развития французской поэзии в шестнадцатом веке.
- [66] Но Воклен вместе с Тассо предлагает поэтам оставить языческий миф ради христианских тем, хотя, возможно, он имеет в виду только тему; и он признает место *Дианы* Монтемайора среди пасторалей.....
- [67] О подражании Аристотелю см. ARP, стр. 139 и далее.
- [68] Д. Л. Кларк, *Риторика и поэзия в эпоху Возрождения* (Нью-Йорк, 1922).
- [69] Ср. в главе VII "Теории романтики" Джиральди.
- [70] Это следует из благодарственного письма Бартоломео Кавальканти, приложенного к этому четвертому изданию (1580 г.).
- [71] Об изданиях и переводах см. Луи Берте де Бесосель, Ж.-Б. Джиральди (диссертация в Университете Экс-ан-Прованса, Париж, 1920), стр. 109, 255, 258; о французском переводчике Габриэле Шапюи см. стр. 261.
- [72] См. выше, стр. 198.
- [73] О фигурах Горгия см. Введение MRP и Кролла к его изданию *Euphues*.
- [74] Сэмюэл Ли Вольф, *Греческие романсы в художественной прозе елизаветинской эпохи* (Нью-Йорк, издательство Колумбийского университета, 1912).
- [75] Указ. соч., стр. 173 и далее. Цитата приведена на стр. 177.
- [76] Х. Браун, *Рабле в английской литературе* (Harvard Press, 1933), стр. 19.

[77] Ср. Буде, глава I, о ренессансном самодовольстве.

[78] Выше, глава II.

[79] J. Plattard, *François Rabelais* (Paris, 1932), p. 194.

[80] Там же., стр. 140.

[81] Там же., стр. 115 и далее.

[82] Платтард, стр. 117.

[83] Для повествования см. ARP.

[84] Во вступительном послании Петру Эгидию около двух третей из первых ста пунктов соответствуют *cursus* из куриального *диктамена* (MRP). Эти предложения составляют около двадцати предложений, заканчивающихся: *planus*, 6 (30%); *tardus*, 2 (10%); *velox*, 7 (35%); *unconformed*, 5 (25%). Неубедительный, этот вопрос, возможно, заслуживает дальнейшего изучения.

[85] Смотри выше, главу VIII.

[86] Цитаты взяты из издания Якобуса Стоера 1595 года.

[87] Четвертое издание, цитируемое здесь, Габриэля Картье, 1599 год. Тем временем Боден опубликовал в 1586 году исправленное издание на латыни, *De re publica libri vi*.

[88] Цитируется издание Эдинбург (Фриберн), 1715, *Opera omnia*, изд. Томас Раддиман, Том I.

[89] См. Ф. Строуски, *Монтень* (Париж, 1931).

[90] “Qu’il n’est rien si contraire à mon style qu’une narration estendue (i.e., *narratio*, sustained exposition); je me recoupe si souvent à fault d’haleine; je n’ay ni composition ny explication qui vaille” (I. xxi).

[91] Это учение Квинтилиана, которое он цитирует. APФ.